

# **Mythos – Geschlecht – Medien Die Nibelungen**

## **Ein kulturhistorischer Vergleich**

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae

(Dr. phil.)

eingereicht an

der Philosophischen Fakultät III

der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Simone Schofer

geb. am 3.2.1975 in Worms am Rhein

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin

Dekan der Philosophischen Fakultät III

Gutachterinnen: 1. Prof. Dr. Christina von Braun

2. Prof. Dr. Inge Stephan

Datum der Promotion: 25. 04. 2007



## Inhaltsverzeichnis

<b>1.</b>	<b>Mythos – Geschlecht – Medien: Einleitung</b>	<b>5</b>
<b>2.</b>	<b>Theoretische Erläuterungen</b>	<b>14</b>
2.1.	Mythen – Theorien und Konzepte	14
2.2.	Stand der wissenschaftlichen Nibelungenlied-Forschung	22
2.3.	Die Dichtung aus einer geschlechterspezifischen Sicht	27
2.4.	Anmerkungen zu den Gender Studies	34
2.5.	Kulturelle Identität im Wandel	38
<b>3.</b>	<b>Materialien</b>	<b>41</b>
3.1.	Das Nibelungenlied. Die Fassungen A, B und C	41
3.2.	Die Nibelungen nach Friedrich Hebbel	49
3.3.	Die Hebbel-Inszenierung von Karin Beier	54
3.4.	Der Filmklassiker von Fritz Lang	60
3.5.	Die zeitgenössische Adaption von Moritz Rinke	65
3.6.	Die Fernsehfassung von Dieter Wedel	67
3.7.	Im Spiegel der Feuilletons: Moritz Rinke und Dieter Wedel	68
3.7.1.	Figurenbeschreibungen	69
3.7.2.	Weibliche Figurenzeichnungen	69
3.7.3.	Kriemhild	71
3.7.4.	Männliche Figuren	72
3.7.5.	Nationalsozialistische Vereinnahmung	72
3.7.6.	Sprachliche Umsetzung	73
3.7.7.	Intention des Textes	74
3.7.8.	Verhältnis Text–Inszenierung	76
<b>4.</b>	<b>Analyse der Werke</b>	<b>78</b>
4.1.	Die weiblichen Figuren	78
4.1.1.	Brünhild – Reglementierung weiblicher Stärke	79

4.1.2.	Kriemhild – Wandel der Konzeption von Recht und Rache .....	94
4.1.3.	Rinkes zeitgenössisches Kriemhildbild .....	120
4.1.4.	Der Königinnenstreit .....	126
4.1.5.	Zeitgenössisch: Frauensolidarität .....	138
4.2.	Geschlechterkonstellationen .....	145
4.2.1.	Brünhild und Siegfried – Mythische Zusammengehörigkeit .....	145
4.2.2.	Liebeskonzepte .....	152
4.2.3.	Das Verhältnis von Geschlecht und Geld in der mittelalterlichen Fassung .....	163
4.2.4.	Mittelalterlich: Dominanz des Blicks bei der Geschlechterbeschreibung .....	168
4.2.5.	Zeitgenössisch: Das Hinterfragen heterosexueller Begehrensstrukturen .....	172
4.3.	Genderspezifische narrative Verfahren .....	178
4.3.1.	Der Wandel von geschlechtsdefinierten Räumen .....	178
4.3.2.	Konzepte der Figuren und deren Kommunikation .....	186
4.3.3.	Kostümbilder und Identität .....	200
<b>5.</b>	<b>Resümee</b> .....	208
5.1.	Nibelungenlied: Die soziale und geschlechtliche Ordnung ist aus den Fugen .....	209
5.2.	Hebbel: Individualisierung der Figuren und Wandel der Frauenrolle .....	210
5.3.	Beier: Im Fokus stehen die Frauen, der Kampf der Kulturen und die Geschlechter .....	211
5.4.	Lang: Wertkonservative, eingängige Figurenzeichnung .....	212
5.5.	Rinke/Wedel: Radikalste Geschlechterzeichnung .....	212
5.6.	Widerspiegelung der Mentalitätsgeschichte .....	214
5.7.	Die Geschlechterzuweisungen werden nicht aufgebrochen .....	215
<b>6.</b>	<b>Anhang</b> .....	216



## 1. Mythos – Geschlecht – Medien: Einleitung

Die Nibelungen – Eine mythische Erzählung, die viele Generationen immer wieder fasziniert und bewegt. Seit dem Mittelalter und seit der Wiederentdeckung im 18. Jahrhundert wurde das *Nibelungenlied* als herausragendes literarisches Werk angesehen und diente als Vorlage für zahlreiche künstlerische Adaptionen.<sup>1</sup> Der Stoff, vielschichtig und niemals eindeutig zu interpretieren, inspiriert bis heute viele Kulturschaffende. Zahlreiche zeitgenössische Theater-, Film- und Fernsehproduktionen im In- und Ausland zeugen von der kulturellen Anziehungskraft des Epos' auch in der Gegenwart, während viele mittelalterliche Schriften längst in Vergessenheit geraten sind.

Die Geschichte der Nibelungen wird meist mit ähnlichen Handlungssträngen erzählt, doch wird sie immer wieder neu interpretiert. Wären diese Transformationen nicht geschehen, hätte sich die Erzählung nicht aus ihrem historischen Kontext lösen können und hätte nicht ihre heutige Stellung als bedeutendes Kulturgut erlangt. Jan-Dirk Müller erklärt die Erfolgsgeschichte des Werks:

„Nicht die besondere Handlung, aber die nibelungische Welt insgesamt bot sich zur Identifikation an. So wurde das Epos übersetzt, bearbeitet und immer wieder prächtig illustriert, damit es möglichst breit ‚im Volk‘ wirken sollte.“  
(Müller, 1997, 8)

Den Veränderungen des Stoffes wird in dieser Untersuchung nachgegangen und erörtert, auf welche Weise eine mittelalterliche Erzählung noch heute eine identitätsstiftende Relevanz besitzt. Das Epos beschreibt Figuren, die mit ihrer

---

<sup>1</sup> Dazu ein Programmheft vom Theater Bochum: „Von keiner deutschen Dichtung des Mittelalters gibt es so viele Editionen, Übersetzungen und Bearbeitungen, [...] deren Gattungsvielfalt bemerkenswert ist: Gedichte, Balladen, für die Jugend bearbeitete Erzählungen, Romane, Dramen, Hörspiele, Opern, eine Operette, Filme, Comics und Parodien. Dazu treten die Umsetzungen von Handlung und einzelnen Gestalten in Illustrationen, Bilderzyklen, Fresken, Kolossalgemälden, Bühnenbildern, Inszenierungsanweisungen und Plastiken. Von den vielen Dramatisierungen haben sich nur Richard Wagners ‚Ring‘ und Friedrich Hebbels Schauspiel gehalten, die uns eher das 19. Jahrhundert zu erschließen vermögen als das Mittelalter.“ (Theater Bochum, 1987, 6)

Größe und Stärke, aber auch mit ihren Fehlern und Schwächen eine Projektionsfläche für die Identitätsbildung der Rezipienten liefert. Diese Eigenschaft ist auch ein Definitionsmerkmal von Mythen, die Nibelungengeschichte kann als großer Mythos bezeichnet werden.

In mythischen Beschreibungen wird die Wirksamkeit einer bestimmten Weltsicht deutlich, nach der das Leben erfahren, erkannt und geordnet wird. Mythen sind in ihrer Kultur eine allgemein akzeptierte Form der Wirklichkeitsbestimmung, wobei es verschiedene, aber keine universelle Definition von Mythen gibt (vgl. 2.1.). Sie behandeln von der Antike bis in die Gegenwart Themen, die zeitlos sind: Liebe, Hass und Rache – es geht um elementare Gefühle. Mythen sind gestützt auf ein Koordinatensystem, in dessen Rahmen nach bestimmten Mustern und Anschauungen gedeutet und interpretiert wird. Sie versprechen so Komplexitätsreduktion, Identifikation und Stabilisierung. Beate Wagner sieht sie als notwendigen Bestandteil des gesellschaftlichen Wandels:

„Gesellschaftliche Umwandlungsprozesse bedürfen angemessener Ausdrucksformen, mit deren Hilfe sich die psychische Anpassung an den Wandel vollziehen kann. Mythen sichern diesen Prozess ab, indem sie einerseits mittels eines tradierten Formenschatzes die Verbindung zur Vergangenheit herstellen und somit Kontinuität vortäuschen, andererseits aber ihr Repertoire so anordnen, dass es der realen Struktur der Gegenwart gerecht wird.“ (Wagner, 1984, 162)

Jahrhundertealte Mythen leben von der Entwicklung ihrer Figuren und Motive, die eine zeitgenössische Identifikation ermöglicht. Durch die unterschiedlichen Interpretationen ihrer Inhalte unterliegen sie einem ständigen Wandel und fortwährenden Umdeutungen. Mythen können in Zeiten des Umbruchs revolutionäre Potenzen entfalten und Modelle zur Überwindung des gegenwärtigen Systems liefern.

In der vielfältigen Literatur der Nibelungentragödie wurden auch Formen der Geschlechteridentitäten beschrieben und diskutiert. Nach Inge Stephan (1997) vermitteln damals wie heute Mythen Leitbilder, die richtungsweisend in den

Geschlechterdiskursen sind.<sup>2</sup> Die Entwicklung der Geschlechterbilder des nibelungischen Mythos steht im Zentrum dieser Arbeit. Die verschiedenen Adaptionen werden vergleichend gegenübergestellt. Es wird analysiert, wie Geschlechtervorstellungen präsentiert werden und welche Entwicklungen stattfinden. Die Untersuchung von Geschlechterdarstellungen anhand der immer gleichen Personen und ihrer Interpretationen aus unterschiedlichen Epochen ist bei den Nibelungen möglich und birgt ein großes Erkenntnispotential in sich.

Natürlich ist das *Nibelungenlied* bereits Objekt zahlreicher wissenschaftlicher Untersuchungen mit Fokussierung auf die Geschlechterbilder. Erstmals in dieser Forschungsarbeit aber werden die verschiedenen kulturgeschichtlich bedeutsamen Nibelungen-Beschreibungen über die verschiedenen Epochen hinweg miteinander verglichen. Darin bestehen die Herausforderung und die neuartige Fragestellung dieser Untersuchung.

Bereits 2002 weist Siegfried Grosse daraufhin, dass ein Vergleich der unterschiedlichen Nibelungen-Adaptionen lohnend sei für eine wissenschaftliche Forschung:

„Man hat in der lang währenden Rezeptionsgeschichte den Nibelungenstoff sehr differenziert in jeder erdenklichen Textform präsentiert. Eine Untersuchung über die Änderungen, welche die Metamorphosen z. B. in der Handlungsführung, der Personengestaltung (Psychologisierung), der Einwirkungen von Zeitgeschichte, politischer Ideologie und Moden erfahren haben, wäre ebenso interessant wie die Frage nach einer eventuellen Berücksichtigung von neuen Forschungsergebnissen oder nach dem unveränderten Verbleib erstarrter Stereotypen.“ (Grosse, 2002, 979)

Diese Untersuchung greift die Überlegungen von Grosse auf und analysiert, welche Geschlechterrelationen und -konstruktionen in den ausgewählten Texten präsentiert werden und für welche Konzeptionen sie stehen.

---

<sup>2</sup> Dazu Maren Jönson: „Wenn man Genderentwürfe als kulturell bedingte, gewachsene Konstrukte definiert, so veranschaulichen gerade fiktive Texte die verschiedenen Ideologeme, die der Begriff beinhalten kann.“ (Jönson, 2001, 15)

Bei der Analyse werden zwar die gesellschaftlichen und normativen Hintergründe der Werke einbezogen, wie Grosse es erwähnt, dennoch soll die Sozialgeschichte nicht die Einteilungs- und Erklärungsmuster vordiktieren. So kann es durchaus Überschneidungen geben, doch muss eine Differenzierung von Sozial- und Literaturgeschichte als Prämisse der Analyse möglich sein.

Es ist ferner zu untersuchen, welche Orte die Geschlechter im jeweiligen Beschreibungskontext als Bild einnehmen. Denn die Arbeit geht auch der Frage nach, wie sich die narrativen Strukturen mit den unterschiedlichen medialen Formen wandeln. Wie die folgenden Ausführungen zu den Werken verdeutlichen, wurde die Nibelungengeschichte im Wandel der Zeit mit den unterschiedlichen Mediengattungen dargestellt, was wiederum Auswirkungen auf die Geschlechteraussagen hat.

Die bekanntesten Nibelungen-Interpretationen wurden für diese Arbeit zur Analyse ausgewählt. Im Folgenden wird die Rezeptionsgeschichte der Werke kurz dargelegt:

Als erstes wird das „Original“, das *Nibelungenlied* betrachtet. Als mittelalterlicher Heldengesang entstand es um 1200 aus verschiedenen Sagen, die in einer Erzählung zusammengefasst wurden (eine Inhaltsangabe findet sich im Kapitel 3). In 39 „Aventiuren“ (Abschnitten) wird in etwa 2400 Strophen von der Geschichte um Siegfried, Kriemhild, Brünhild und Hagen erzählt. Das Original ist nicht erhalten geblieben, es existieren nur noch Abschriften. Neben den drei wichtigsten und vollständigen Kopien aus dem 13. Jahrhundert sind 32 weitere Fragmente aus dem Mittelalter überliefert. Die hohe Anzahl an Handschriften lässt darauf schließen, dass die Geschichte um die Burgunder im Mittelalter zu den populären Erzählungen gehörte. Das Epos war eine lange Zeit in Vergessenheit geraten und wurde im 17. Jahrhundert von Jakob Hermann Obereit in der Schweiz wieder entdeckt. Bald darauf wurde es als Nationalepos heraufbeschworen.<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Zur Bedeutung des Nibelungenepos erläutert Arndt Kleesik: „Der Siegfried- und Nibelungen-Mythos hat – zum überwiegenden Teil in textferner Brechung und Adaption – in verschiedenen Bereichen des kulturellen und politischen Lebens in Deutschland tiefe Wirkungsspuren

Es entstanden Plastiken, Skulpturen und Gemälde, ja ein ganzes Haus in Worms, das Cornelianum, wurde der Heldensage gewidmet. Die Nationalsozialisten missbrauchten verschiedene Bilder der Erzählung, um Soldatenehre und Opferungsbereitschaft für den Krieg zu legitimieren. Das Epos wurde Projektionsfläche für einen unverfälschten Volkscharakter und für die heroische Selbstbestätigung durch die Vorzeit. Seit dem Zweiten Weltkrieg wurde versucht, den Stoff von seinem nationalsozialistischen Stigma zu befreien. Sowohl in der DDR als auch in der Bundesrepublik diente er als Vorlage für zahlreiche Adaptionen.

Die Erzählung der Nibelungen aus dem Mittelalter ist, wie bereits erwähnt, in verschiedenen Ausführungen erhalten geblieben. Die Handschrift mit der Bezeichnung B, ins Neuhochdeutsche von Siegfried Grosse übersetzt, dient als Grundlage der vorliegenden Analyse der mittelalterlichen Textfassung.<sup>4</sup> Die Handschriften A<sup>5</sup> und C<sup>6</sup> werden zum Vergleich herangezogen. Die Prosaübersetzung von Grosse verzichtet zwar auf Reim und Rhythmus der Strophen, doch ist sie hier auf Grund ihrer klaren und flüssigen Wiedergabe der Ausgabe in Versform vorzuziehen.

Zum zweiten Untersuchungsgegenstand: Im Jahr 1861 wurde die dramatische Bearbeitung der Nibelungen von Friedrich Hebbel in Weimar uraufgeführt. Das Werk entstand zu einer Blütezeit des Theaters und wird bis heute auf den großen Bühnen im deutschsprachigen Raum gezeigt. Es gilt als eine der bekanntesten Textfassungen der Nibelungen.<sup>7</sup> Das erfolgreiche Drama ist der zweite Analysetext in dieser Untersuchung.

---

hinterlassen. In den knapp 200 Jahren seiner neuzeitlichen Rezeption bis in die 1930er Jahre begleitete das mittelalterliche Epos als politisch und ideologisch funktionalisierter Mythos deutsche Geschichte und wirkte in unterschiedlicher Form und zu unterschiedlichen Anlässen sinn- und identitätsstiftend, legitimierend und mobilisierend auf eine Gesellschaft, die sich seiner nahezu unausgesetzt und meist bereitwillig bediente.“ (Kleesik, 1998, 94)

<sup>4</sup> Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart 2002.

<sup>5</sup> Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften. Hg. von Michael S. Batts. Tübingen 1971.

<sup>6</sup> Das Nibelungenlied nach der Handschrift C. Übersetzt und herausgegeben von Bernhard Sowinski. Stuttgart 2000.

<sup>7</sup> Zum Stellenwert von Hebbels Bearbeitung erläutert Erwin Martin: „Jede spätere Bearbeitung

Die erfolgreiche Theater- und Opernregisseurin Karin Beier<sup>8</sup> inszenierte auf der Grundlage des Hebbelschen Textwerkes die Nibelungen 2004 und 2005 bei den Nibelungen-Festspielen in Worms. Ihre viel beachtete Interpretation dient als dritte Analysegrundlage und wird mit der klassischen Fassung von Friedrich Hebbel verglichen. Beier setzte zahlreiche thematische Schwerpunkte und legte den Fokus auf die weiblichen Figuren des Stücks. Sie gab den Geschlechterdarstellungen in ihrer Inszenierung eine ganz eigene Perspektive.

Zum vierten Untersuchungsobjekt: Zu Beginn des 20. Jahrhunderts wurde ein neues Medium immer populärer: der Film. Es war nur eine Frage der Zeit, wann die Nibelungen mit ihrem reichhaltigen Erzählstoff auch für diese Darstellungsform entdeckt wurden. Fritz Lang arbeitete als viel beachteter Stummfilmregisseur in der Weimarer Zeit in Deutschland und nahm sich des Werkes an. Er schuf mit seinem Nibelungen-Zweiteiler einen cineastischen Meilenstein, der durch seine eindrucksvollen Bilder Filmgeschichte schrieb. Die Teile *Siegfrieds Ermordung* und *Kriemhilds Rache* wurden nach dem Drehbuch von Langs damaliger Ehefrau Thea von Harbou realisiert. Die Deutsche Kinemathek in Berlin hat für diese Untersuchung den Zugang zu den Original-Drehbüchern von Thea von Harbou ermöglicht. Groß war der technische und finanzielle Aufwand bei den Dreharbeiten. Dieser Stummfilm galt bis dahin als eines der teuersten Filmprojekte. Kein weiterer Film über die Nibelungen konnte an die Popularität von Langs Werk herankommen. Der monumentale Schwarz-Weiß-Film ist der vierte Untersuchungsgegenstand.

Zum fünften und sechsten Analyseobjekt: Eine zeitgenössische Textfassung über die Nibelungen schrieb zu Beginn des 21. Jahrhunderts der angesehene Dramatiker Moritz Rinke. Er beleuchtete die Geschichte eng an den mittelalterlichen Handlungssträngen orientiert und interpretierte die Figuren doch sehr zeitnah. Der renommierte Theater- und Fernsehregisseur Dieter Wedel

---

des Stoffes musste nun, wenn es nicht auf bloße Wiederholung des Hebbelschen Unternehmens hinauslaufen sollte, weitere Veränderungen zum Ziel haben, die den alten Stoff in jeweils neuem Licht zeigten. Wann immer in den eineinhalb Jahrhunderten nach Hebbels Trilogie die Nibelungen auf die Bühne gebracht wurden, sie atmeten den Geist der jeweiligen Ära, Epoche oder Modeströmung [...].“ (Martin, 2003, 1)

<sup>8</sup> Karin Beier ist seit der Spielzeit 2007/2008 Schauspielintendantin am Theater in Köln.

inszenierte das Stück mit bekannten Schauspielern wie Mario Adorf oder Maria Schrader erst für ein Theater-, dann für ein Fernsehpublikum. Die Nibelungen liefen im ZDF, auf 3sat und beim Theaterkanal. Die Ausstrahlung erzielte die zweithöchsten Einschaltquoten, die bei einer Theateraufführung im Fernsehen bis dahin erreicht wurden. Der Text von Moritz Rinke und die Fernsehfassung von Dieter Wedel werden in dieser Arbeit analysiert und miteinander verglichen.

Mit der Verschriftlichung, der Dramatisierung und der Aufbereitung des Stoffes für ein breites Film- und Fernsehpublikum wandelt sich das Werk. Die Nibelungengeschichte wird in den populärsten Medien der jeweiligen Zeit erzählt. Welche Auswirkungen dies auf die Geschlechteraussagen hat, wird in den folgenden Kapiteln dargelegt.

Zum Aufbau des Forschungstextes: Nach einer Einführung in die Mythentheorien werden allgemein wissenswerte Fakten zum Epos sowie der Forschungsstand aus genderspezifischer Perspektive dargelegt. Eine kurze Zusammenfassung zu den Gender Studies folgt.<sup>9</sup> Dann wird der Frage nachgegangen, wie kulturelle Identitätsbildung beschrieben werden kann. Hierfür werden die Cultural Studies vorgestellt und explizit Stuart Halls Konzept zur kulturellen Identität erklärt.

Es folgt eine Zusammenfassung zum Handlungsverlauf des Epos. Die einzelnen Werke werden in ihrer kulturgeschichtlichen Bedeutung vorgestellt. Erläuterungen zu den Künstlerpersönlichkeiten werden angeführt. Mit Karin Beier habe ich mich ausführlich über ihre Inszenierung unterhalten. Das komplette Gespräch ist im Anhang zu finden. Bei den zeitgenössischen Stücken werden aktuelle Zeitungskritiken zitiert, um ein Meinungsbild der Öffentlichkeit zu den Werken zu vermitteln.

---

<sup>9</sup> Die Theorien der Gender Studies, die Überlegungen zur Identitätsbildung sowie die Analyse von Geschlechterbildern und deren Reflexionen in der Kultur und Kunst sind wichtiger Bestandteil meines Forschungsinteresses. Schon in der Magisterarbeit bei Prof. Dr. Christina von Braun ging ich der Frage nach, ob sich Geschlechterunterscheidungen im zeitgenössischen Tanz durch verschiedene tänzerische Ausdrucksmittel verwischen oder gar auflösen lassen (Schofer 2001). Dabei orientierte ich mich stark an den Performativitätsansätzen von Judith Butler, die sie unter anderem in ihren Werken *Gender trouble* (1990) und *Bodies that matter* (1993) beschrieben hat. Die tanzenden Körper auf der Bühne vermögen umzudeuten und neue Ansichtsformen zu entwickeln, ob sich die Betrachter von den vermeintlich fixierten Geschlechtsmerkmalen aber ganz lösen können, dies bezweifelte ich.

Bei der Analyse der Werke werden die einzelnen Stücke miteinander verglichen. Um die Inszenierung, den Film und die Fernsehfassung visuell begreifbar zu machen, werden zum Ende eines Abschnittes Fotografien angefügt. Um zu untersuchen, wie sich die Geschlechterbilder ändern, werden in dieser Arbeit drei Unterteilungen vorgenommen:

Als Erstes werden die weiblichen Figuren betrachtet. So wird es möglich, die Veränderungen ihrer Identitätsgrundlagen herauszustellen. Als Zweites wird nachvollzogen, wie sich die Geschlechterkonstellationen wandeln. Dabei stehen Themen wie die Liebessemantik oder Begehrensstrukturen im Vordergrund. Als Drittes wird analysiert, wie sich der Mythos durch die unterschiedlichen narrativen Verfahren entwickelt. So wird beispielsweise der Frage nachgegangen, ob sich das Kommunikationsverhalten der Figuren modifiziert und welche Konsequenzen dies für die Geschlechteridentitäten hat. Dazu Christina von Braun:

„Mit dem Übergang von einem Gedächtnis, das den Gesetzen der Schriftkultur unterliegt, zu einem Gedächtnis, das von den Rezeptionsmustern einer visuell bestimmten Kultur bestimmt wird, hat sich nun ein Wandel vollzogen, der nicht nur die Vermittlung anderer Gedächtnisinhalte, sondern auch die Entstehung neuer Selbst- und Fremdbilder betrifft.“ (Braun, 2000, 19)

Das Ziel der Untersuchung ist es, die Veränderungen der Geschlechterordnungen und -konstruktionen bei den Nibelungen aufzuzeigen. Es ist zu analysieren, ob eine Vermittlung neuer Gedächtnisinhalte stattfindet und zu erkennen, wie neue Selbst- und Fremdbilder inhaltlich und strukturell entstehen. Es ist dabei notwendig, die vermeintlich feststehenden Zuschreibungen von weiblichen und männlichen Eigenschaften als konstruiert zu betrachten, um so die geschlechtsspezifischen Normen herauszuarbeiten und sie gleichzeitig reflektieren zu können.<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Monika Schausten erläutert dazu: „Die Gendertheorie sollte schon allein deshalb eine zentrale Rolle in der methodischen Ausrichtung literaturwissenschaftlichen Arbeitens spielen, weil diese bislang immer darauf basierte, dass die Bedeutungen von ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ in der Geschichte konstant gewesen seien. Gendertheorie könnte deshalb auch gewinnbringend zu



Zum Schluss dieser Betrachtungen wird erkennbar, welche Transformationen die Nibelungengeschichte erfahren hat und wie sich die Geschlechterbilder thematisch und in der erzählerischen Vermittlung geändert haben. Eine Zusammenfassung zu den Stückprägungen schließt die Untersuchung ab. Am Ende steht ein Erklärungsversuch darüber, wie sich Mythen bzw. wie sich der Mythos der Nibelungen gewandelt hat und immer wieder zeitgenössische Kategorisierungssysteme zum Ordnen und Deuten von Werten liefern konnte.

---

einer Wissenschaftskritik älterer Literaturwissenschaften einladen. *Gender*, so Joan W. Scott, sollte zu einer fundamentalen Kategorie historischer, und d.h. auch literaturhistorischer, Analyse gemacht werden. Für die Lektüre mittelalterlicher volkssprachlicher Texte impliziert dies, der sprachlichen Präsentation und Konstruktion von *gender* in den Texten nachzugehen, weiter, danach zu fragen, in welcher Weise Machtkonfigurationen über eine geschlechtsbezogene Terminologie gekennzeichnet werden und schließlich, welche Rolle in diesem Zusammenhang der Präsentation höfischer Körper in diesen Texten zukommt.“ (Schausten, 1999, 35)

## 2. Theoretische Erläuterungen

In diesem Abschnitt werden die theoretischen Prämissen für die Fragestellung dieser Arbeit dargelegt. Die Nibelungen werden zu den großen deutschen Mythen gerechnet, und in diesem Zusammenhang wird erklärt, wie Mythen in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung interpretiert werden. In welchem Zusammenhang werden Mythen und Geschlechter gesehen? Danach wird der aktuelle Forschungsstand zum *Nibelungenlied* allgemein und in Bezug auf die genderspezifische Sicht skizziert. Anmerkungen zu den Gender Studies sind das Rüstzeug und Basiswissen für diese Untersuchung. Der Theorieansatz zur „Performativität“ von Judith Butler wird aufgegriffen und später im Analyseteil der Nibelungen-Adaptionen noch einmal reflektiert. Kulturelle Identität ist ein zentraler, wenn auch schwer fassbarer Begriff und soll hier anhand der Überlegungen von Stuart Hall exemplarisch dargelegt werden.

### 2.1. Mythen – Theorien und Konzepte

Mythen ordnen und verhandeln wichtige Fragen: Wie lieben die Menschen, wieso hassen sie sich? Was ist Ehre, gibt es Gerechtigkeit? Ihre Interpretationen können stabilisieren und Orientierung schaffen. Im Folgenden werden wichtige Mythen-Theorien erläutert und deren Konzepte vorgestellt. Dabei gibt es trotz oder vielleicht gerade wegen deren Vielzahl keine einheitliche, allgemein gültige Definition des Begriffs.

Einer der bekanntesten Mythenforscher ist Hans Blumenberg. Sein Werk *Arbeit am Mythos* (1996) vermittelt, dass Mythen Klarheit über die eigene Vergangenheit schaffen können. Sie sind Bearbeitungen der Wirklichkeit, so Blumenberg, die nie abgeschlossen sein können, sonst würden sie die äußeren Gegebenheiten nicht mehr reflektieren und wären starr sowie wenig aussagekräftig. Die Ausgestaltungen und Forterzählungen würden so das „Überleben“ der Mythen sichern. Mit ihnen verschaffe sich die Menschen Klarheit

über die eigene Gegenwart und Zukunft. Der Mythos diene als Orientierung und als Vorbild. Blumenberg fasst zusammen:

„Die Welt verliert an Ungeheuern. Sie wird in einem zunächst gar nicht ethischen, eher physiognomischen Sinne ‚freundlicher‘. Sie nähert sich dem Bedürfnis des zuhörenden Menschen an, in der Welt heimisch zu sein.“  
(Blumenberg, 1996, 127)

Laut Blumenberg können Mythen nicht neu erschaffen werden, sondern sie müssen auf Vorhandenes zurückgreifen und dieses neu denken. Damit steht er in einer Reihe mit weiteren wissenschaftlichen Ansätzen.<sup>11</sup> Ein nächstes Charakteristikum ist die Unvergänglichkeit von Mythen. Der Mythenforscher Roland Barthes bringt es auf den Punkt: „Wir sind hiermit beim eigentlichen Prinzip des Mythos: er verwandelt Geschichte in Natur.“ (Barthes, 1964, 113) Sie geraten durch ständiges Wiedererzählen nicht in Vergessenheit und werden von Generation zu Generation weitergetragen. Und noch einmal Blumenberg:

„Mythen sind Geschichten von hochgradiger Beständigkeit ihres narrativen Kerns und ebenso ausgeprägter marginaler Variationsfähigkeit. Diese beiden Eigenschaften machen Mythen traditionsfähig: ihre Beständigkeit ergibt den Reiz, dies auch in bildnerischer oder ritueller Darstellung wiederzuerkennen, ihre Veränderbarkeit den Reiz der Erprobung neuer und eigener Mittel der Darbietung.“ (Blumenberg, 1996, 40)<sup>12</sup>

In dieser Untersuchung wird gefragt, wie sich die Darstellungen des Nibelungenmythos geändert haben: Die Bearbeitungen müssen sich entlang

---

<sup>11</sup> Dazu Inge Stephan: „Als ‚Urtexte der Zivilisation‘ (Horkheimer/Adorno) können Mythen nicht übertroffen, sondern immer nur neu ausgelegt werden. Die ‚Arbeit am Mythos‘ (Blumenberg) ist Hermeneutik und Mimesis, das heißt Wiederholung und Nachahmung. Natürlich gibt es auch ironische Paraphrasen, witzige Verfremdungen, kritische Verschiebungen und einen respektlosen, ja rüden Umgang mit den Mythen. Im Ganzen gesehen aber überwiegen die Texte, die der ‚Faszination des Mythos‘ (Schlesier) erliegen und Mythen mehr oder minder emphatisch und affirmativ reinszenieren.“ (Stephan, 1997, 11)

<sup>12</sup> Auch Herfried Münkler sieht die Wandelbarkeit von Mythen als wichtig an (1990, 5). So könnten sie im Verlauf der Zeit immer wieder faszinieren und von neuem interessieren. Mythen würden zwar als zeitlos betrachtet, dennoch hätten sie eine Geschichte: die ihrer Interpretationen.

fixierter Erzählstränge orientieren, im Vergleich mit dem mittelalterlichen *Nibelungenlied* stehen und inhaltliche Bezüge zur Gegenwart herstellen. Es geht um die Suche nach Lebens- und Erklärungsmustern, die Stabilität verheißen, gleichzeitig aber auf aktuelle Fragen anzuwenden sind. So werden die Nibelungen immer wieder neu erdacht. Es wird den Autorinnen und Autoren ein Assoziationsraum eröffnet, der durch die früheren Texte festgelegt und der Intentionalität des Einzelnen teilweise entzogen ist. So wird das Werk zwar von der hohen Bekanntheit und der Faszination der Mythen profitieren, aber es werden immer wieder Bezüge und Vergleiche zu älteren Fassungen hergestellt.

Ein weiteres Merkmal von Mythen: Auch die politische Kommunikation greift oft mythische Gestalten und Leitbilder auf. Mythen haben einen großen Assoziationswert, Überzeugungen und Werte werden in allgemein verständlichen Bildern vermittelt. Sie werden dazu verwandt, komplexe Situationen und Ansichten einfach zu klären. Herfried Münkler erklärt dies so: „Vieldeutiges und Offenes wird eingeeengt und eindeutig gemacht: Judas, David, Cassandra – man glaubt zu wissen, woran man ist.“ (Münkler, 1990, 6) Somit erhalten Mythen einen großen Stellenwert, wenn sie in den Zentren der Macht benutzt werden, so wie dies auch beim *Nibelungenlied* z. B. zur Zeit des Dritten Reichs der Fall war. Mythen sind offensichtlich ein wichtiges Element politischer Integration. Sie können den Zusammenhalt politischer Gemeinschaften stabilisieren, indem sie deren gemeinsame Geschichte symbolisieren. Der Mythos integriert lebende und tote Generationen und vereint sie. Der Gründungs- oder Ursprungsmythos einer Nation kann als ein Element dafür Sorge tragen, dass die Mitglieder von politischen Zusammenschlüssen durch die Vergangenheit gefestigt werden, da sie über denselben mythischen Wissensschatz verfügen.

Es gibt weitere theoretische Ausrichtungen, die sich mit der Deutung von Mythen beschäftigen. Kurt Hübner sieht die Gemeinsamkeit z. B. der transzendentalen und der strukturalistischen Deutung darin, dass beide nicht der Ansicht sind, das Mythische sei etwas Irrationales und gehöre der Welt der Fantasie oder der Märchen an (1987, 241). So sehen beide Denkrichtungen das Auftreten von Drachen, Elfen oder Feen als Zeichen für Inhalte, über die als Wirklichkeitssynonyme verhandelt wird. Der Mythos ist in deren Auslegung

gestützt auf ein umfassendes Schema von Begriffen und Anschauungen, eine Art Orientierungssystem, in dessen Rahmen alles interpretiert und verarbeitet wird. In der Psychoanalyse werden diese Bilder als Spiegelbild der Psyche des Menschen interpretiert.<sup>13</sup> Dem Mythos zugeschriebene Funktionen sind demnach vielfältig. In den Mythen finden sich Momente einer Kultur, die nicht sofort rational erklärbar sind.

In der Auseinandersetzung mit Mythen wird auch das kulturelle Gedächtnis nach Jan Assmann erwähnt. Assmann erläutert, wie das Verhältnis von Identität und Geschichtsschreibung interpretiert werden kann, wie Gesellschaften aus einem Wissenskanon vergangener Ereignisse identifikatorische Bezüge herstellen. Dabei hat er eine zweifache Auffassung von Gedächtnis (1992, 50ff.):

Mit dem „kommunikativen Gedächtnis“ werden Ereignisse erfasst, die als Erinnerungen mit anderen Menschen geteilt werden, was sich etwa auf die letzten drei bis vier Generationen bezieht. Das „kulturelle Gedächtnis“ geht zurück auf eine entfernter liegende Vergangenheit, die auch mit „symbolischen Figuren“ z. B. der Mythen belegt ist. So sind Mythen Erinnerungen, die identifikatorische Konstrukte beinhalten und auch das kulturelle Gedächtnis steuern und formen können.

Die feministische Literaturwissenschaft greift diesen Gedanken auf und betont den Zusammenhang von kulturellem Gedächtnis und Geschlechterbeschreibungen.<sup>14</sup> Astrid Erll konkretisiert:

---

<sup>13</sup> Etwas ausführlicher dazu Kurt Hübner: „[...] Alle diese Forscher sehen im Mythos den Reflex eines psychologischen Verhaltens und damit eine reine subjektive Projektion der menschlichen Seele auf die Wirklichkeit. Freud deutet bestimmte Phänomene mythischer Kulturen wie zum Beispiel Totem und Tabu als Sublimationen von Schuldgefühlen; nach C.G. Jung sind gewisse mythische Archetypen wie der Drache, das Weltei, das Mandala usw. nichts anderes als Bilder, in denen sich Grundmuster des Seelenlebens widerspiegeln; Adorno und Horkheimer halten den Mythos für einen Ausdruck der Weltangst des Menschen; nicht anders sieht es Blumenberg, der in seinem Buch ‚Arbeit am Mythos‘ einen ‚status naturalis‘ annimmt, einen Urzustand also, in dem eine Übermächtigkeit der Wirklichkeit geherrscht habe, von der sich der Mensch allmählich durch ‚Annahme von Übermächten‘ zu befreien suchte. Darin sieht Hans Blumenberg ‚Kunstgriffe‘, wie er es nennt, nämlich Kunstgriffe der ‚Supposition des Vertrauten für das Unvertraute, der Erklärungen für das Unerklärte, der Benennungen für das Unbenennbare‘, worunter die Benennung mythischer Mächte und das Erzählen mythischer Geschichten zu verstehen ist.“ (Hübner, 1987, 244)

<sup>14</sup> Kulturelles Erinnern kann bestehende Geschlechterverhältnisse legitimieren und delegitimieren. Jede Kultur verfügt über ein Repertoire von konventionalisierten Formen. Dabei spielt die textliche Form des Erinnerns, laut Astrid Erll, eine große Rolle: „Gattungen und Formen

„Die feministische Forschung der letzten Jahrzehnte hat gezeigt, dass alle Verfahren kulturellen Erinnerns an Literatur durch Geschlechterdifferenz geprägt sind.“ (Erll, 2004, 184)<sup>15</sup>

Die genderfokussierten Wissenschaften betrachten dabei Mythen zwiespältig. Scharf ist die von einigen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern geäußerte Kritik, die Ursprungs- bzw. Gründungsmythen als Legitimation patriarchal orientierter Ziele sieht. Inge Stephan erklärt dies so:

„Die Formierung der Debatte erfolgt im Zeichen des Mythos. Im Verlauf der Debatte um 1900 kommt es zu einer Remythisierung der Geschlechterrollen. Die Berufung auf den Mythos dient dazu, einen Essenzialismus zu stützen, der von den Ergebnissen der Wissenschaften und von der gesellschaftlichen Entwicklung her längst obsolet geworden ist. Der Rückgriff auf den Mythos hat im Gegensatz zum Diskurs um 1800 an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert keine emanzipatorische Kraft. Er ist re-aktionär im eigentlichen Sinne des Wortes.“ (Stephan, 1997, 15)<sup>16</sup>

---

sind keine neutralen mnemotechnischen Verfahren, sondern stehen als erinnerbare Gegenstände des kulturellen Gedächtnisses mit den Semantiken einer Gesellschaft in enger Verbindung. Kollektive Identitäten, Werte, Normen und Geschlechterverhältnisse werden in Erinnerungskulturen nicht nur durch bestimmte Gedächtnismedien – wie die *Bibel*, die *Odyssee*, *The Pilgrim's Progress*, *Phèdre* und *Wilhelm Meister* – stabilisiert. Auch deren formale Verfahren, wie Gleichnis, Epos, Allegorie, Tragödie und Bildungsroman tragen zur Vermittlung von kultureller Bedeutung bei. In der Literaturwissenschaft wird das Phänomen, dass auch Formen Sinn stiften, als ‚Semantisierung der Form‘ (vgl. A. Nünning 2001) oder als *content of the form* (vgl. White 1987) bezeichnet. [...] Schon die Verwendung bestimmter Formen und Gattungen kann Ausdruck von sozialer Identität bzw. Geschlechtsidentität sein, denn das in einer bestimmten Zeit und Kultur vorherrschende Gattungssystem wird in enger Wechselwirkung mit Gesellschaftssystemen ausgehandelt.“ (Erll, 2004, 191)

<sup>15</sup> Es wird dann auch von Erll die These aufgestellt, dass das kulturelle Gedächtnis und die Geschlechtervorstellungen in einen Zusammenhang gebracht werden: „Zudem erfüllen Geschlechtervorstellungen ähnliche Funktionen wie die Vergangenheits-versionen des kulturellen Gedächtnisses: Sie dienen der Stabilisierung oder Dekonstruktion von kollektiven Selbst- und Fremdbildern und Werthierarchien sowie der Etablierung, Aufrechterhaltung und Subversion von gesellschaftlichen und politischen Machtverhältnissen.“ (Erll, 2004, 183)

<sup>16</sup> Dazu Inge Stephan in einer detaillierteren Ausführung: „Gerade in der Verknüpfung von wissenschaftlichem Diskurs und mythischem Rekurs hat die Wiederbelebung der Ödipus-Sphinx-Konfiguration um 1900 fatale Konsequenzen für die gesellschaftlich längst überfällige Neudefinition der Geschlechterrollen, die sich folgendermaßen zusammenfassen lassen:

- Der Subjektdiskurs (was ist der Mensch?) wird als Geschlechterdiskurs geführt, und dieser wird auf das ‚Rätsel Weiblichkeit‘ eingengt.

Es wurde auch versucht, die Chancen aufzudecken, die Mythen für die Ziele des Feminismus in sich bergen. So sieht Jutta Rosenkranz-Kaiser, dass die Neuinterpretationen von archaischen Mythen – als Teil der Summe von Variationen eines Mythos – im Feminismus dazu dient, nicht als eine Stabilisierung des Status quo zu dienen, sondern als Potential politischer und kultureller Veränderungen (1995, 27). Doch bestehe auch die Gefahr, dass ein zunächst revolutionärer Mythos „verkommt“, d.h. in das Mythenrepertoire aufgenommen und vielleicht seiner Sprengkraft beraubt wird, weil er für bestimmte Ziele instrumentalisiert wird. So könnte es zu einer kontraproduktiven Wirkung kommen, wenn der Mythos unreflektiert verwendet wird.

Wichtig ist in dieser Debatte auch die Frage, welchen Einfluss Autorinnen oder Autoren auf die mythischen Adaptionen haben. So schlägt Stephan vor, die Texte männlicher und weiblicher Autoren gezielt miteinander zu vergleichen, um die Unterschiede und Gemeinsamkeiten in der Mythenrezeption herauszuarbeiten (1997, 10). Dieser Aspekt wird in dieser Forschungsarbeit aufgegriffen.

Auffällig ist hierbei auch, dass mit der Verarbeitung des Nibelungenstoffes mehr Künstler als Künstlerinnen beschäftigt waren. Stephan fordert, dass die Schwierigkeiten thematisiert werden müssen, mit denen Autorinnen konfrontiert sind, die sich mit mythischen Stoffen beschäftigen (1997, 10). Autoren könnten sich von vornherein mit einer Gründungsgeschichte der männlichen Figuren mehr identifizieren. Diese ist laut Stephan als Geschlechterkampf verschlüsselt und wird als Unterwerfung des Weiblichen erzählt. Doch würde auch eine große Traditionslinie eine immense Belastung für die Autoren darstellen, während die Autorinnen freier seien, den Mythos für sich selbst zu entdecken und eine eigene, originelle Sicht auf den Mythos und das Geschlecht zu entwerfen. Inge Stephans

- 
- Frauen werden als Rätselgeschöpfe definiert und abhängig vom männlichen Rätsellöser gemacht (der im Ausnahmefall natürlich auch eine Frau als Analytikerin sein konnte).
  - Frauen werden nach männlichem Muster entworfen und an der männlichen Norm orientiert. Dabei bildet das ödipale Schema das Modell, dem auch die Frauen in ihrer psychischen und sexuellen Entwicklung zu folgen haben. [...]

Der psychoanalytische Diskurs ruft Biologie, Geschichte, Literatur und Mythos gleichermaßen als Zeugen auf, um ein essenzialistisches Verständnis von ‚Weiblichkeit‘ ‚wissenschaftlich‘ neu zu begründen.“ (Stephan, 1997, 24)

Überlegungen bestätigen sich eindrücklich bei der Betrachtung der Theaterinszenierung von Karin Beier, wie in der Analyse dargelegt wird.

Zum Schluss dieses Abschnitts werden noch die Ausführungen von Sigrid Weigel zu den Mythen vorgestellt.<sup>17</sup> Mythen sind bei ihr durch Ambivalenz bestimmt (1990, 31). Sie sind einerseits Gedächtnis für Unverstandenes, durch die Vernunft Verdrängtes und im rationalen Diskurs Nicht-Nennbares, andererseits bergen sie einen Kanon von tradierten Bildern und Repertoire von meist tragischen Geschichten in sich. In der Geschlechterfrage schreibt sie den Mythen eine für die Frauen eher positive Wirkung zu:

„Die ambivalente Funktion (der Mythen) zeigt sich darin, dass sie sowohl als Widerstand gegen die Einschränkungen des realen weiblichen Lebenszusammenhangs wie auch als Versöhnung damit qua Entgeltung im Reich des Imaginären wirken können.“ (Weigel, 1989, 308f.)

Es sei nun zu untersuchen, wie im Umgang mit Mythen mit dieser Ambivalenz verfahren wird.

Sigrid Weigel sieht dabei zwei Möglichkeiten: eine geschlossene auratisierende und eine offene, Mythen reflektierende Schreibweise. Die geschlossene Schreibweise setze die Produktion von Bildern fort, indem den Mythen zwar neue und veränderte Bilder oder auch Gegenbilder hinzugefügt werden, sie aber in der Struktur der Imagination der Mythen verhaftet bleiben und sie so fortschreiben. Dagegen zeichnet sich die offene Schreibweise gemäß Weigel dadurch aus, dass

„[...] sie die Funktionsweise der Mythen für unser Gedächtnis (mitreflektiert) und die Strukturierung unserer Wahrnehmungen, Erinnerungen, Ängste und

---

<sup>17</sup> Eine weitere Betrachtung: Silvia Bovenschen (1979) verbindet Literatur und Mythos. Sie betont, dass das Kunstprodukt ebenso wie der Trivialmythos häufig, wenn auch in verdeckter Form, Momente weiblicher Wahrheit, weiblichen Widerstands, weiblichen Andersseins in sich aufgenommen hat. So geht es ihr primär um die Analyse der dominant mythischen Präsenz der Frauen in der Literaturgeschichte und der universellen Bildfunktion des Weiblichen.



Hoffnungen durch Muster des Imaginären als Voraussetzungen in den Text (aufnimmt) und in eine Bewegung (überführt).“ (Weigel, 1989, 280)

Es geht Weigel um eine Aktualisierung von Mythen. Das Dokument einer Faszinationsgeschichte wie einer Entzauberung soll der historischen Rekonstruktionsarbeit überführt werden. Damit könnte die Funktion der Mythen bezüglich der Geschlechterfrage aufgedeckt werden.

Wenn Weigels Unterscheidung zwischen einerseits offenem, reflektierendem und andererseits geschlossenem, auratisierendem Umgang mit Mythen auf die Nibelungenliteratur angewendet wird, so muss herausgearbeitet werden, wie die Autorinnen und Autoren mit dem Stoff umgegangen sind. Geben sie die Erzählung geschlossen wieder oder reflektieren sie die Figuren und deren Handlungen? Durch welches Verfahren gelingt es, die Funktion der mythischen Beschreibung aufzudecken und einzuordnen? Dies sind Fragen, die sich aus der Betrachtung Weigels ergeben.

Es gilt dann in dieser Untersuchung herauszuarbeiten, wie die eigenständige Umgangsweise der Autorinnen und Autoren mit dem Nibelungenmythos zu charakterisieren sind. Wie können mythische Leitbilder aufgedeckt und deren Funktion decodiert werden? Anhand welcher medialen und literarischen Beschreibungen ist dies möglich? Gibt es bei den Autorinnen oder bei den Autoren einen Bruch mit den mythischen Strukturen? Wer vertritt das radikalste Konzept im Umgang mit dem Nibelungenmythos? Im Zentrum steht die Frage, inwiefern die Nibelungenerzählungen affirmativ sind oder die bestehenden Verhältnisse legitimieren. Ziel dieser Arbeit ist es herauszufinden, auf welche Weise die Nibelungenautoren die Erzählung in Bezug auf Geschlechterbilder fortführen.

## 2.2. Stand der wissenschaftlichen Nibelungenlied-Forschung

Mit der Deutung des Nibelungenepos beschäftigt sich die Mediävistik seit mehreren Forschungsgenerationen. Mit ganz verschiedenen Fragestellungen und thematischen Schwerpunkten wird das Werk untersucht. Eng verbunden ist die Betrachtung der Nibelungen natürlich mit dem Erkenntnisstand des Fachs.

Ann-Katrin Nolte sieht einen Wandel der Mediävistik in der Mitte der 1980er Jahre (1984, 13). Sie legt dar, dass nicht mehr nur zeitspezifische, gesellschaftsgeschichtliche Themen im Blickpunkt stehen. Die Aspekte der Territorialisierung, der Status des Autors oder die Debatte über adliges Bewusstsein seien nicht länger die primären Forschungsinhalte. Wichtig sei nun das Interesse an der literarischen Verarbeitung bestimmter Lebenssituationen, unbewusster Verhaltensweisen oder unartikulierter Einstellungen.<sup>18</sup> So beschäftige sich derzeit ein großer Teil der mediävistischen Forschung mit Themen zu den gesellschaftlichen Normüberschreitungen oder, wie auch in dieser Dissertation thematisiert, mit Geschlechterrollen und Körperinszenierungen.

Im Folgenden werden erst einige allgemeine, aktuelle Thesen zum Forschungsstand des *Nibelungenliedes* vorgestellt und im nächsten Abschnitt dann die spezifischen in Hinblick auf die Genderfrage erläutert.

Ausführlich sind Jan-Dirk Müllers Überlegungen zum *Nibelungenlied* (vgl. 1998, 2002). Sie gelten in der mediävistischen Forschung als Neuorientierung. Müller stellt die These auf, dass das *Nibelungenlied* als Heldendichtung die gewöhnliche Ordnung einer Kultur hinter sich lässt (2003). Das *Nibelungenlied*

---

<sup>18</sup> Grosse gibt dazu eine Übersicht: „Werner Hoffmann (1992, 20f.) zeigt in einer gedrängten Übersicht, in welcher Vielfalt sich in den Ansätzen seit 1945 die Gesamtinterpretationen des *Nibelungenliedes* als geschlossene Dichtung des Mittelalters präsentieren: Arbeiten zum Nibelungenlied als Spiegel der Zeitgeschichte, zu Übereinstimmungen mit der französischen Heldendichtung (F. Panzer); zur Siegfriedtrilogie im Nibelungenlied und in der Thidrekssaga (D. Kralik); zum Verständnis des Nibelungenlieds aus seinem streng mittelhochdeutschen Eigenleben heraus (F. Neumann); zur Wort- und Bedeutungsgeschichte von *leit* (F. Maurer); das Höfisch-Ritterliche im Nibelungenlied und seine Zerstörung als zeitgenössische Kritik (G. Weber); das Nibelungenlied habe keine Einheit schaffende Idee (H. Fromm); landesgeschichtliche Entwicklungen als Bedrohung für den freien Adel (G. Kaiser, F.P. Knapp). Die Interpretationen führen zu immer neuen Fragen, so dass die jüngsten Versuche einer Gesamtinterpretation sehr umfangreich gerieten und nicht mehr unter eine einfache These gestellt werden können (J.D.Müller).“ (Grosse, 2002, 983)

zeichne nach, wie eine intakte, ritualisierte Welt zu Bruch gehe. Er sieht darin ein Nebeneinander von altem („heroischem“) und neuem („buchepischem“) Erzählen.

Müller ist der Meinung, dass es zur Erforschung des *Nibelungenliedes* erst einmal der Klärung des mittelalterlichen Literaturbegriffs bedarf. Es könne nicht davon ausgegangen werden, dass es eine Geschlossenheit der Bedeutungen der mittelalterlichen Kunstwerke oder Texte gebe. Die zahlreichen Bruchstellen des Nibelungentextes seien nicht nur zu registrieren, sondern auch zu nutzen. Während in der Auseinandersetzung mit dem *Nibelungenlied* immer wieder versucht wurde, die logischen Brüche und Lücken zu erklären (vgl. dazu auch Heinzle, 1996),<sup>19</sup> ist laut Ann Katrin Nolte der Historiker Jan-Dirk Müller derjenige, der diese Unstimmigkeiten als selbstverständlich in der Kommunikation des Erzählers und der Rezipienten im Mittelalter sieht (2004, 28). Es müssen, so Müller, die Rezipienten des *Nibelungenliedes* ihre Erwartungen an eine plausible Erzählkonstruktion sowie ihre Hoffnung auf eine allumfassende, alle Bruchstellen erklärende Theorie aufgeben.<sup>20</sup> Auch gebe es derzeit keinen Konsens in Bezug auf die Interpretationsmethode des *Nibelungenliedes* (Müller, 2003, 413).

Müller erläutert die verschiedenen Arten der Rezeption mittelalterlicher Werke, wobei er von idealtypischen Formen und Möglichkeiten spricht (1986; 2003, 408). Die erste nennt er die produktive, d.h. schöpferische Mittelalter-Rezeption. Er meint damit, dass mit der Verwendung von Stoffen, Werken, Themen oder auch Autoren aus dem Mittelalter in einem schöpferischen Akt neue

---

<sup>19</sup> Auch Joachim Heinzle analysiert die Brüche im Werk. Die Tatsache, dass alle Brüche und Unstimmigkeiten stoffgeschichtlich zu erklären sind, sei ein wichtiges Argument dafür, dass es in erster Linie um das Neuerzählen einer alten Geschichte gehe, nicht um Autorenintentionen. Hier verweist er auf die Fassung C, die Brüche tendenziell glätte und so die Verschriftlichung als Prozess zunehmender Einebnung widersprüchlicher Relikte aus der Stoffgeschichte erscheinen lasse. Er sieht in jeder Interpretation, die einseitig auf die Ermittlung eines umfassenden und konsistenten Sinnzusammenhangs zielt, „Sinnunterstellungen“ (Heinzle 1994, 93–99; ders. 1987). Er verweist auf die Beliebigkeit der – eher als Projektionen zu wertenden – Interpretationen, von denen die eine fast so gut zu begründen sei wie die andere (eine moralisierend-christliche Reaktion auf das *Nibelungenlied* sei ebenso denkbar wie eine heroisch-fatalistische). Ferner vertritt Heinzle die These, der Autor habe divergierende Traditionsstränge nicht plausibel zu vermitteln verstanden (1996, 65).

<sup>20</sup> Elisabeth Lienert greift den Aspekt der Uneinheitlichkeit des Werkes auf (2003, 93). Sie verweist ebenfalls auf die Brüche im Werk. Sie fragt, ob diese Widersprüche aus der Stoffgeschichte herrühren und aus einer Erzählweise, die bewusst den Sinngehalt nicht eindeutig klären will. Oder ob dies so bewusst vom Verfasser gestaltet worden ist, der das *Nibelungenlied* unter dem Aspekt bewussten An-Erzählens gegen die Tradition begreift (vgl. Müller 1998; 2002).

Werke entstehen würden. Mit der zweiten Variante werde versucht, mit dem *Nibelungenlied* das zu rekonstruieren, was sich im Werk als mittelalterliche Lebensform herauskristallisieren lässt. Die, wie Müller es nennt, reproduktive Mittelalter-Rezeption sieht das *Nibelungenlied* als „authentisch“ an und stellt es durch musikalische Aufführungen oder Renovierungen (z. B. von Gemälden oder Bauwerken) wieder her. Als dritte nennt er die politisch-ideologische Mittelalter-Rezeption. Hier werden Werke, Themen, Ideen oder Personen des Mittelalters für politische Zwecke im weitesten Sinne verwendet, etwa zur Legitimierung, zur Propaganda oder Polemik (vgl. hierzu 2.1. Konzepte zu den Mythen). Diese Positionen seien natürlich nicht immer klar zu trennen, denn sie beeinflussten sich gegenseitig und vermischten sich immer wieder.<sup>21</sup> Die Menge der Interpretationen zeige, wie groß das Interesse an der Sage sei.

Als einen wesentlichen Aspekt für das große Interesse am Werk sieht Müller die darin dargestellten, menschlich bewegenden Konflikte, die scheinbar jederzeit unmittelbar aus sich heraus verstehbar erscheinen (1997, 10). Weniger das Epos aus dem 12. Jahrhundert wecke das Interesse, sondern die für alle nachvollziehbaren Auseinandersetzungen und Tragödien. So seien viele Arbeiten zum Aufbau, der Darstellungsweise, der Figurencharakteristik und dem Motivationsgefüge entstanden. Doch hier setzt Müller ein großes Fragezeichen. Er befürchtet, dass die meisten Arbeiten den Zugang zum Werk nicht oder nicht radikal genug auf dem Umweg über die Fremdheit historischer Verstehensbedingungen suchen. Sie versuchten durch Einfühlung in diejenigen Handlungskonstellationen das Werk zu erklären, die modernem Verstehen unmittelbar zugänglich schienen. Das Ziel dieser Arbeiten sei es, das Handeln und Empfinden der Figuren in einer modernen Lesart nachvollziehbar zu machen und eine verständliche Rekonstruktion der Epenhandlung herzustellen. Dies ist

---

<sup>21</sup> Lienert zieht in Bezug auf die Interpretierbarkeit des Werkes den Schluss, dass es eine Gesamtdeutung, die den einen „Schlüssel“ zu dem einen „Sinn“ des *Nibelungenliedes* sucht, in der jüngeren Forschung nicht mehr gebe (2003, 92). Die Tendenz gehe seit langem zu Spezialuntersuchungen von einzelnen Fragen, Szenen, Personen einerseits, andererseits zu Gesamtdarstellungen, die mehrere Aspekte und Sinnschichten erschlossen. Dies entspricht auch der Vorgehensweise der vorliegenden Arbeit. Es werden hier einzelne Themeninhalte erarbeitet, aber eine Gesamtwertung, die die gesamten Werke erklären kann, ist nur unter spezifischen Aspekten möglich.

für Müller eine unreflektierte Psychologisierung und kein guter Forschungsansatz. Er illustriert an einem Beispiel:<sup>22</sup>

„So reduziert sich das politische Problem auf die Frage, ob Kriemhilt aus Machtgier oder aus Liebe handelt und ob es im Epos im Wesentlichen um einen Machtkampf oder die Rache einer liebenden Frau geht. [...] Ganz gleich, wie die Antwort ausfällt, erscheint Kriemhilt als Repräsentantin allgemein menschlicher Verstrickungen – der Macht oder des Gefühls. Dabei fehlt den politischen Deutungen in der Regel die konkrete historische Basis: Epische Charaktere wurden zu Repräsentanten politischer Mächte hochgerechnet, charakterliche Schwäche zu politischen, positive oder negative Wertung von der einen in die andere Sphäre ‚übersetzt‘.“ (Müller, 1997, 10)

Müller schlägt vor, das *Nibelungenlied* als einen kulturellen Text zu interpretieren. Er sieht Kultur als selbst gesponnenes Bedeutungsgewebe, in das der Mensch verstrickt ist. Literatur stehe im Austausch mit dem Ganzen. Müller fasst Kultur auf als Inbegriff der zu einer Zeit üblichen Zeichensysteme und der Verwendungen ihrer typischen Einstellungen, Rituale, Praktiken sowie sozialen Ordnungen (Müller, 1998, 42). Deshalb suche sein Ansatz auch nicht nach Gesetzen (experimentelle Wissenschaft), sondern nach Bedeutungen (interpretierend). Müller erläutert:

---

<sup>22</sup> Elisabeth Lienert warnt ebenso davor, das Werk in einen psychologischen Zusammenhang zu stellen (2002, 93). Eine Entwicklung z. B. bei Kriemhild werde nicht geschildert, vielmehr würden die Rollen nacheinander erzählt, wie sie sich aus dem Handlungsverlauf ergäben: Erst sei sie das naiv-unschuldige Mädchen, das der Liebe abschwöre, dann die auf ihren Mann Siegfried stolze Liebende und repräsentative Königin, dann folge die Leidende und fromme Witwe, schließlich die Rächerin. Lienert will das Werk nicht von Seiten des Dichters interpretiert sehen und weist darauf hin, dass dieser eher in Einzelszenen erzählt, als dass er alles als eine Art Entwicklungsroman schreibt. So bleibe auch vieles eben punktuell und widersprüchlich und sei nicht mit zeitgenössischen rationalen Erklärungsmustern zu deuten. „Daraus resultiert ein Desinteresse am Psychologischen; die alte Diskussion um Charaktere oder Rollen im Nibelungenlied (die zugleich die Frage nach der Gattungszugehörigkeit – Epos oder Roman – berührt) ist tendenziell dahingehend beigelegt, dass von anderen als psychologischen Motivationsstrukturen auszugehen ist, von Motivationsstrukturen, wie sie aus zeittypischen Konzeptualisierungen abzuleiten sind (in erster Linie Statusdemonstration und Ehre, Sippenbindung und Vasallität.)“ (Lienert, 2003, 92)

„Ich bemühe mich erstens um Rekonstruktion eines kulturellen Rahmens, des Bedingungsgeflechts, in dem das, was das ‚Nibelungenlied‘ erzählt, möglich und plausibel scheint, um die ‚normale‘ Welt, aus der das außerordentliche Geschehen herauswächst. Eine Leitlinie ist in Geertz’ Bemerkungen formuliert. ‚Das Verstehen der Kultur eines Volkes führt dazu, seine Normalität zu enthüllen, ohne dass seine Besonderheit dabei zu kurz käme. [...] Es macht sie erreichbar: in den Kontext ihrer eigenen Alltäglichkeiten gestellt, schwindet ihre Unverständlichkeit‘. Und die Normalität des Fremden zu begreifen, darf ich mein spontanes Nicht-Verstehen nicht hinweg interpretieren, sondern muss es zum Ausgangspunkt genauerer Nachforschungen machen.“ (Müller, 1997, 40)

So wendet Müller die Erkenntnis vom kulturellen Verstehen an, um das *Nibelungenlied* in seinem zeithistorischen Kontext zu entschlüsseln und dessen Brüchen nachzuspüren.<sup>23</sup>

Die Wissenschaftlerin Maren Jönson geht noch einen Schritt weiter und vertritt die Auffassung, dass bei der Forschung von den Geschlechtervorstellungen davon ausgegangen werden muss, dass diese im Text verankert sind, und bei der Analyse das eigene Wertesystem ausgeblendet werden soll (2001). Erst so sei garantiert, dass nicht die eigenen Denkweisen und Erwartungshaltungen auf das mittelalterliche Epos projiziert werden.

Eine Frage drängte sich bei dieser Forschungsarbeit auf, nämlich jene, ob sich Wissenschaftlerinnen oder Wissenschaftler den zeitgenössischen geschlechtlichen Lebensauffassungen entziehen können? Kann das eigene Verständnis der Geschlechter ausgeblendet werden? Ist es möglich, diese Form von kulturellem Verständnis in einer Forschung umzusetzen? Zwar besteht die Möglichkeit, dass ein großer Wissensschatz zu der Lebens- und Denkweise des Mittelalters in eine Analyse mit einbezogen wird. Es kann das eigene Nichtverstehen dieser Texte hinterfragt werden. Ein Hineinversetzen in eine Zeit

---

<sup>23</sup> Dazu Nolte: „Während Autoren wie Walther Haug vor den Konsequenzen einer ethnologisch-anthropologischen Literaturwissenschaft warnen, weil sie befürchten, dabei ginge der Sonderstatus der Literatur verloren, halten viele Mediävisten den Anschluss an die Kulturwissenschaften und die damit verbundene kulturelle Öffnung sowie die Hinwendung zu sozialen Kontexten für notwendig.“ (Nolte, 2004, 29)

ist möglich, dennoch können die zeitgenössischen Einstellungen nie völlig ausgeblendet werden. Insofern ist es die Meinung der Forscherin, dass das *Nibelungenlied* nicht mit dem vollständigen Verständnis eines mittelalterlichen Menschen interpretiert werden kann. Die zeitgenössischen Bedeutungsinhalte fließen immer in das Interpretationsverständnis mit ein und müssen reflektiert werden. Ein Ausblenden von diesen ist nicht möglich. In diesem Kontext ist das Interpretationsverständnis dieser Arbeit zu sehen.

### **2.3. Die Dichtung aus einer geschlechterspezifischen Sicht**

In dieser Übersicht wird der derzeitige Stand der geschlechterspezifischen *Nibelungenlied*-Forschung dargelegt.

Zu Beginn der Ausführungen soll erst einmal auf die Diskussion über die Konzeption von Geschlechtlichkeit im mittelalterlichen Kontext hingewiesen werden. Es stellt sich in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung die Frage, ob es schon im Nibelungentext des Mittelalters ein explizites Verständnis für Geschlecht gab. In den Fassungen des Epos um 1200 sind natürlich unterschiedliche Geschlechterzuweisungen vorhanden, aber es wurde diskutiert, inwiefern Geschlecht ein identitätsstiftendes Moment besaß.

Hans-Werner Goetz fragt, ob die Frauen im frühen Mittelalter ein Bewusstsein für eine „weibliche Mentalität“ hatten (1995, 344). Er weist auf das Problem der Überlagerung verschiedener gruppenspezifischer Mentalitäten hin. Es zähle ja nicht nur das Geschlecht beim Selbstverständnis einer Person, sondern auch deren Stand, Lebenskreis und Alter (dies gilt natürlich nicht nur für mittelalterliche Individuen). Und so Goetz:

„Frauenbild, Handlungsweisen von Frauen und weibliches Selbstverständnis waren im frühen Mittelalter zwar auch vom Bewusstsein einer Unterschiedlichkeit der Geschlechter geprägt, betonen das Geschlechtliche jedoch eher selten und wiesen vielmehr immer wieder auf eine Überwindung der Grenzen in der Gemeinsamkeit. Andere Kriterien schienen für das Selbstverständnis

daher wichtiger zu sein als das Geschlecht. [...] Familie, Stand, Funktion – das scheinen die vorrangigen Kriterien weiblicher Handlungs- und Denkweise, in der gesellschaftlichen Erwartungshaltung ebenso wie im Selbstverständnis.“ (Goetz, 1995, 356/357)

Goetz schlägt vor, nicht unreflektiert nach einer weiblichen Mentalität im frühen Mittelalter zu forschen, sondern zu fragen, ob bzw. wieweit diese überhaupt geschlechtsspezifisch verankert war. Er analysiert, dass für die Personen Stand, Lebensform und Lebensgemeinschaft (im Kloster wie in der Ehe) weitaus wichtigere Maßstäbe als das Geschlecht gewesen sind.<sup>24</sup>

Ottfried Ehrismann beschäftigt sich ebenfalls mit dieser Thematik und kommt zu einer anderen Schlussfolgerung. Er fragt, ob sich der Verfasser des *Nibelungenlieds* tatsächlich mit der Weiblichkeit seiner Figuren auseinander gesetzt hat, oder ob dies nicht aus einem zeitgenössischen Verständnis heraus entsteht (2002, 163). Sein Resümee lautet, dass die Dichotomie männlich versus weiblich im *Nibelungenlied* vorhanden ist und sich die Geschlechtsidentitäten aus seiner Sicht wandelten: die Brünhilds von der männlichen zur weiblichen, die Kriemhilds von der weiblichen zur männlichen. Die Verhaltensregeln im *Nibelungenlied* seien also auf die Geschlechter abgestimmt. Eine Frau müsse einer anderen Handlungsstrategie folgen als ein Mann. Ehrismann folgert, dass die Handlungsstrategien des Epos geschlechtsspezifisch definiert sind, Aktion und Interaktion vollziehen sich nach der genderrelatierten Platzierung, deren Umgehung sogleich eine folgenschwere Verletzung gesellschaftlicher Normen bedeute (2002, 162). Die Figuren würden zu einem nicht geringen Teil von den Geschlechtern her bestimmt.

Zu diesem Schluss kommt auch vorliegende Untersuchung. In den Ausführungen zu Brünhild und Kriemhild wird nachgewiesen, dass

---

<sup>24</sup> So auch Heintz: „Historische und ethnologische Untersuchungen belegen jedoch, dass sich Geschlecht (und Ethnie) erst im Übergang zur modernen Gesellschaft als übergreifende Ordnungsprinzipien etablieren konnten (vgl. exemplarisch Hausen 1976; Lentz 1995). Frauen und Männer wurden zwar auch in vormodernen Gesellschaften unterschiedliche soziale Orte und Funktionen zugewiesen, doch waren diese Zuschreibungen ständisch gebrochen. Erst mit der Auflösung der ständischen Ordnung wurde die Voraussetzung dafür geschaffen, dass sich eine Geschlechterordnung mit universellem Anspruch durchsetzen konnte.“ (Heintz, 2001, 11)



geschlechterrelevante Unterscheidungen bei den Darlegungen der Figuren gemacht werden und dass diese den Handlungsablauf maßgeblich mitbestimmen.

Im Folgenden wird eine Übersicht zum Forschungsstand des *Nibelungenliedes* mit explizitem Verweis auf eine geschlechterfokussierte Betrachtungsweise gegeben:<sup>25</sup>

Anfang der 1970er Jahre wurde das *Nibelungenlied* als Frauentragödie gedeutet. Die vielen „starken“ Frauen im Lied lassen teilweise psychoanalytisch geschulte Mythen-Forscherinnen an eine Überlieferung aus einer matriachalischen Gesellschaft glauben. Von Berta Lösel-Wieland-Engelmann wird beispielsweise die These vertreten, dass das *Nibelungenlied* von einer Verfasserin geschaffen worden ist (in dem nach eigener Auskunft nicht wissenschaftlichen, sondern „volkstümlich-polemischen“ Aufsatz mit dem Titel *Die wichtigsten Verdachtsmomente für eine weibliche Verfasserschaft des Nibelungenliedes*, 1983). Demnach war die Autorin eine Nonne des Passauer Benediktinerinnenklosters Niedernburg. Das *Nibelungenlied* bezeichnet Lösel-Wieland-Engelmann auch als Buch über Kriemhild, die als weibliche Hauptdarstellerin im Fokus steht. Sie sieht Kriemhild als eine aktive, selbständige und selbstbewusste Frau, als eine, die nicht dulden will, dass Männer in ihre Lebensgestaltung eingreifen.

Eng mit diesen Erkenntnissen verknüpft waren die Denkansätze der Women's Studies. Die Forschungsfragen zum Lied entwickeln sich parallel zu den geschlechterwissenschaftlichen Fragestellungen. Dazu Ann-Katrin Nolte:

„Der feministische literaturwissenschaftliche Diskurs zum Nibelungenlied, in den letzten 20 Jahren vermehrt durch Autorinnen und weniger durch Autoren vorangetrieben, spiegelt den wissenschaftlichen Wandel von der Frauenforschung (beginnend nach der Frauenbewegung in den 60er Jahren) zur Geschlechterforschung, d. h. den Wandel vom Aufspüren und dem

---

<sup>25</sup> Lienert schreibt, dass die Analyse des *Nibelungenliedes* unter Gender-Aspekten (umfassend: Jönson 2001), nach anfänglicher Außenseiterpositionen (referiert Bennewitz 1995), inzwischen fast schon zur Mainstream-Forschung gehört (2003, 107).

Erschließen unbekannter Quellen, die über Leben, Geschichte und Leistungen von Frauen Aufschluß geben, bis zur Diskussion geschlechterspezifischer Denkmuster, Zeichen- und Symbolsysteme.“ (Nolte, 2004, 31)

Für die aktuelle Geschlechterforschung fordert Maren Jönson, dass nach den Einordnungen des *Nibelungenliedes* in ein patriachales oder ein matriachales Gesellschaftssystem, es nun endlich notwendig ist, dass man ohne antagonistische und binäre Genderentwürfe nachzuzeichnen, sich mit dem *Nibelungenlied* beschäftigen muss (2001). Es gehe nicht allein darum, das Epos mit Begriffen wie „emanzipiert“ oder „unterdrückt“ zu hinterfragen, es müssten andere Bewertungskriterien gefunden werden.

Sechs wichtige Tendenzen der derzeitigen Forschung werden in dieser Untersuchung vorgestellt:

Von Ingrid Bennewitz wird aufgezeigt, dass die Frauen grundsätzlich isoliert voneinander stehen, während die männlichen Akteure im Verbund agieren (2003). Auch der direkte Zugang zu den politischen Aktivitäten und Prozessen bleibe den Frauen verwehrt (dies ändert sich in den späteren, zeitgenössischen Fassungen, wie diese Arbeit aufzeigt). Bennewitz zieht den Schluss, dass sich die Frauen über ihre Ehemänner definieren, ja sogar ihr eigenes Schicksal von ihren Gatten bestimmt sehen. Sie handeln nur, wenn sie die männlichen Akteure als ihre Stellvertreter einsetzen könnten. Deshalb spricht Bennewitz auch von einem „Objektstatus“ der Frauen. Sie stellt die eingeschriebenen Geschlechterkonzepte in Frage.

Elaine Tennant legt dar, dass die weiblichen Figuren bewusst in die männliche Sphäre eindringen und so die bestehenden Normen verletzen (1999). Daher wird ihr Verhalten auch sanktioniert (zu diesem Ergebnis kommt auch die vorliegende Arbeit in Hinsicht auf Brünhild). Tennant sieht im Genderaspekt die zentrale Kategorie des Handlungsaufbaus und widerspricht damit auch der dargestellten Auffassung von Goetz (1995) in Bezug auf die Gültigkeit der Geschlechterkategorie im *Nibelungenlied*.

Elisabeth Lienert folgert für die genderzentrierte Nibelungenforschung, dass es die Tendenz zu Einzelbeobachtungen gibt, die zum Teil zutreffen können, zum

Teil aber auch verabsolutieren (2003). Wichtig sei zu klären, welchen Wert die Geschlechterentwürfe für die Hörerinnen und Hörer sowie für die Leserinnen und Leser im Mittelalter gehabt hätten und ob sie anerkannt oder verurteilt worden seien. Lienert betont ferner die Notwendigkeit, das *Nibelungenlied* im Kontext von Gewalt in Bezug auf Minne und Kampf zu untersuchen (2003, 96).

Alle wesentlichen Entscheidungen und Handlungen lassen sich auf die Initiative sowohl von den weiblichen als auch von den männlichen Individuen zurückführen, das ist die Meinung von Hilde Hansen (1990, 109). Das Kollektiv bleibe meist anonym und passiv. Doch von beiden Geschlechtern gehen Handlungsimpulse aus. Soziale Bindungen lägen im *Nibelungenlied* keinem verbindlichen ethischen Prinzip zugrunde, sondern sie trügen für den Einzelnen vorwiegend den Charakter von Interessengemeinschaften, die subjektiv hierarchisierbar und willkürlich aufkündbar seien. Hansen greift auch noch einmal die Frage nach der psychologischen Entwicklung auf (vgl. die Ausführungen zur *Nibelungenlied*-Forschung). Die Figuren hätten kein Entwicklungspotential, da sie sich nicht veränderten. Ihr Handeln sei stringent, und in dieser Stringenz offenbare sich immer derselbe Wesenszug: Die Figuren seien nicht vielschichtig, sondern im Gegenteil eindimensional gezeichnet. Läuterung, Reflexion über das eigene Handeln oder gar mögliche Handlungsalternativen blieben ihnen fremd. Sie entfalten in der Erzählung Eigenschaften, die von Anfang an in ihnen angelegt seien, wobei sie die Ereignisse gleichzeitig durch die Entfaltung dieser Eigenschaften erst konstituierten.

Dagegen sieht die Interpretation von Lutz Mackensen, neben seinem Interesse an der Textgestaltung im Werk<sup>26</sup>, einen Charakter, den die Personen entwickeln (1994, 149). Vor allem Kriemhild verdeutliche diesen Prozess der Charakterbildung. In der ersten Phase wandle sie sich, angeleitet durch die

---

<sup>26</sup> Dazu schreibt Mackensen über den mittelalterlichen Verfasser: „Sein wichtigstes Gestaltungselement sind Dialoge. So macht er aus manchen Szenen dramatische Auftritte. Höhepunkt: der Streit der Königinnen – er gleitet an uns vorbei wie eine Bühnenepisode: Rede, Gegenrede und die großartige Gestik, die immer dann einsetzt, wenn den Hasserfüllten die Worte ausgehen. Und neben den Wechselreden die Monologe, die es oft offenlassen, ob der Dichter die Gedanken seines Helden bekannt machen will oder ihn halblaut vor sich her sprechen lässt. Wie ein geschickter Regisseur wechselt er die Szenen oft und schnell. Der neue Schauplatz spricht für sich und bedarf keiner epischen Einführung.“ (Mackensen, 1994, 86)

Minne, vom Mädchen zur Frau. Bis dahin sei sie zart, still, unauffällig. Auch Ring und Gürtel habe sie gedeutet, wie jede andere sie gedeutet hätte: Als erneuten Beweis für die Vollkommenheit des Gatten, dem sogar eine Brünhild ihre letzte Gunst nicht versagt habe. Kriemhild sei erst Minnerin, dann Königin und zum Schluss Rächerin. Sie entwickle sich von der naiven Frau zu einer unbezähmbaren, ausgelöst durch den Schmerz und das Misstrauen. Dies ist für Mackensen nicht ganz überraschend, denn der Königinnenstreit läßt erahnen, dass sie etwas Unberechenbares hat. Kriemhild sei durch Wohlerzogenheit gebändigt worden und breche nun aus, wenn Formen sinnentleert würden. Mackensen meint, dass die verschiedenen Profile gut ineinander passen; niemals entsteht eine Identitätskrise. Nie entstünden Zweifel, dass Kriemhild zu dem, was sie tut, nicht fähig sei. Gerade die Gegensätze ihres Wesens machten ihren Charakter aus. Und dies habe der Dichter glaubhaft gemacht.

Ein weiterer Forschungsschwerpunkt von Monika Schausten fragt nach der Körperlichkeit in der mittelalterlichen Textpräsentation (1999). In ihrer Forschung geht es vor allem um die Relationen zwischen körperlichem Erscheinungsbild, Geschlechtsidentität und Machtausübung. So lenkt sie in ihrer Untersuchung zum *Nibelungenlied* beispielsweise den Blick auf die Figurenrolle und die damit verbundene Bewertung von Sexualität und Körperlichkeit. Sie kommt unter anderem zu dem Ergebnis, dass sowohl männliche als auch weibliche Akteure am politischen Geschehen aktiv teilhaben können, wobei die weibliche Körperkraft grundsätzlich negativ bewertet wird (die vorliegende Untersuchung bestätigt diese These in der Untersuchung zu Brünhild). Ein Beispiel dafür sei die Hochzeitsnacht, in der es einen Kampf der Geschlechter gebe, repräsentiert durch die Zeichen der physischen Kraft und Stärke. Körperliche Gesten würden auch für die Durchsetzung politischer Ziele eingesetzt, wie es auch der Kampf auf Island zwischen Siegfried, Gunther und Brünhild symbolisiere. Männliche wie weibliche Körper könnten zwar am politischen Geschehen teilhaben, aber die Frauen reagierten im Gegensatz zu den Männern nur. Brünhild werde immer zum Kämpfen von den Männern herausgefordert. Und so beobachtet Schausten, dass das Verhalten der Frauen in Erzählerkommentaren oder in der Rede männlicher Protagonisten immer wieder negativ beurteilt wird. So bestehe eine

hierarchisierende und damit auch eine differenzierende Haltung in der Bewertung der Geschlechter und es existiere ein Kampf der Geschlechter. Denn wenn die Frauen zu stark würden, könnten sie eine Bedrohung der männlichen Welt darstellen.<sup>27</sup>

Das Kapitel macht deutlich, mit welchen unterschiedlichen Fragestellungen das mittelalterliche Epos aus der genderspezifischen Sicht konfrontiert wird. Die Forschungsergebnisse korrespondieren teilweise, stehen natürlich aber auch konträr zueinander. Auffällig ist auch, wie sich die Themenauswahl ändert und wie dieser Wandel korrespondiert mit den Erkenntnissen der geschlechterwissenschaftlichen Forschung. Diese werden im folgenden Abschnitt erläutert.

---

<sup>27</sup> Schausten schlägt ferner vor, die neusten Erkenntnisse der Gender-Theorie auf die Mediävistik zu übertragen: „Die neuen Arbeiten der Kulturgeschichte über die Bedeutung des Körpers im Mittelalter haben zu einer ganz grundsätzlichen Revision bekannter literarischer Texte eingeladen [...] In diesem Zusammenhang ist es erforderlich, die literaturwissenschaftliche Aufmerksamkeit deutlicher, als dies bisher in der deutschen Altgermanistik geschehen ist, auf die Frage zu richten, ob die Beschreibung und Funktion höfischer Körper in der mittelalterlichen Erzählliteratur von der ihnen eingeschriebenen Geschlechtsidentität (gender) abhängt. [...] Darüber hinaus macht das methodische Fundament der Gendertheorie es möglich, den eingeschränkten Blick mediävistischer Literaturwissenschaften aufzudecken, der daraus resultiert, dass den Analysen vielfach eine nicht hinterfragte Vorstellung von der Natürlichkeit des sexuellen Unterschieds, einer biologisch begründeten Unterschiedenheit von Männern und Frauen, zugrunde gelegt worden ist.“ (Schausten, 1999, 34)

## 2.4. Anmerkungen zu den Gender Studies

Zentrale Erkenntnisse<sup>28</sup> der Entwicklungen der Women's und Gender Studies<sup>29</sup> sind ein wichtiger Aspekt dieser Untersuchung (vgl. Braun/Stephan 2000 und 2005). Die Auseinandersetzung mit den Geschlechterbildern und deren Hinterfragen beruht auf den gendertheoretischen Denkansätzen. Näher erläutert werden die Überlegungen von Judith Butler zur Performativität, da auf sie explizit Bezug genommen wird im Abschnitt zur Hinterfragung heterosexueller Begehrensstrukturen.<sup>30</sup>

Im Vordergrund der mit politischen und wissenschaftlichen Mitteln geführten Auseinandersetzungen der Frauenbewegungen standen die Untersuchung und die Kritik an den sozialen, politischen und kulturellen Bedingungen, die die Anerkennung der Gleichwertigkeit von Männern und Frauen verhinderten. Ende der 1960er Jahre wurden Women's Studies erstmals an US-amerikanischen Universitäten als offizielles Studienfach eingeführt, mit dem Ziel, die inhaltlich und politisch männlich dominierte Forschung durch frauenspezifische Themen und Perspektiven zu verändern. Die spezifisch weibliche Lebenserfahrung von gesellschaftlicher Realität, die sich in der biologischen Determiniertheit, in einer natürlichen Geschlechterdifferenz begründe, wurde als entscheidender Vorteil für die wissenschaftliche Erforschung und die Bekämpfung der Unterdrückung durch das männliche Geschlecht angesehen.

Doch bald wurde bezweifelt, ob es überhaupt eine gemeinsame Erfahrung von Frauen gebe. Die Annahme einer kollektiven Identität, einer Solidargemein-

---

<sup>28</sup> Dieser Abschnitt meiner Untersuchung soll das Thema nur kurz darstellen. Die Entstehung der Men Studies werde ich in diesem Kontext nicht behandeln. Ich möchte die gängigeren Begriffe „Women's und Gender Studies“ aus dem anglo-amerikanischen Raum verwenden.

<sup>29</sup> Es existieren mehrere Definitionen darüber, wie nun feministische Studien, Frauen/Women's oder Geschlechter/Gender Studies zueinander stehen. „Das interdisziplinäre Feld feministischer Theoriebildung wird allerdings durch ein gemeinsames Band zusammengehalten: das wissenschaftlich-politische Interesse und die Kritik an allen Formen von Macht und Herrschaft, die Frauen diskriminieren und deklassieren. Anders als die Bezeichnungen ‚Frauen-‘ oder ‚Geschlechterforschung‘, die sich eher auf den Gegenstandsbereich der Analysen richtet, hebt das Adjektiv ‚feministisch‘ den politischen Impetus dieser wissenschaftlichen Strömung hervor und kennzeichnet sie als eine Form kritischer Theorie.“ (Becker-Schmidt/Knapp, 2000, 7)

<sup>30</sup> In meiner Magisterarbeit fragte ich in Bezugnahme auf einen Theorieansatz von Judith Butler zeitgenössische Tanzstücke auf ihre subversiven Körperpraktiken hin (Schofer, 2001). Dabei standen vor allem ihre Überlegungen zur Performativität im Vordergrund.

schaft von Frauen aufgrund gemeinsamer Diskriminierungserlebnisse und Körperempfindungen, erwies sich als Illusion. Denn vor allem Frauen der verschiedenen Minoritätsgruppen in Amerika sahen nicht den geschlechtsspezifischen Status, sondern vielmehr ethnische Zugehörigkeit, Religion und Sozialstatus als prägend für ihr Selbstverständnis an.

In der als „sex/gender“-Debatte bekannt gewordenen Diskussion ging es um historische, erkenntnistheoretische und politische Implikationen der Unterscheidung zwischen den Kategorien „sex“ (biologisches Geschlecht) und „gender“ (Geschlechtsidentität/soziales Geschlecht).<sup>31</sup> Nun konnte erklärt werden, dass die Begriffe wie „Männlichkeit“ und „Weiblichkeit“, basierend auf einer biologischen Determiniertheit, verschieden kulturell konstruiert sind und so eine Vielzahl von Identitätsmöglichkeiten (und damit auch Erfahrungsmöglichkeiten) aufweisen. Die Unveränderbarkeit der Geschlechterzuschreibungen sollte aufgrund einer natürlichen Begebenheit, einer biologisch determinierten Erklärung zurückgewiesen werden. Es galt, die Formel „Biologie ist Schicksal“ anzufechten. Die Beziehung der Geschlechter zueinander sollte nicht länger als eine statische, naturgegebene Ordnung verstanden werden. Nun konnte die gesellschaftliche und soziale Stellung von Frauen mit der Kategorie „gender“<sup>32</sup> historisch spezifisch analysiert werden. Mit diesem neuen Geschlechtermodell und mit neuen Forschungsfragen entwickelten sich die Gender Studies aus den Women's Studies.

---

<sup>31</sup> Eine solche Unterscheidung führte nach Renate Hof erstmals Gayle Rubin (1975) durch und prägte das „sex/gender“-System (Hof, 1995, 13). Gudrun-Axeli Knapp sieht den Ursprung schon früher. Die begriffliche Unterscheidung von „sex“ und „gender“ stamme ursprünglich aus der medizinisch-psychiatrischen Diskussion um Transsexualität in den 1950er Jahren, während diese dann Anfang der 1970er Jahre aufgegriffen worden sei, um aus politisch-strategischen Gründen Natur als Schicksal (der Frauen) zurückzuweisen bzw. ein implizites „sex/gender“-Gedankenkonstrukt darzulegen (2000, 69).

Zu den Schwierigkeiten der deutschen Begriffe: „Der Vorteil der Kategorie ‚Gender‘ gegenüber dem Begriff ‚Geschlecht‘ ist also offensichtlich. Durch die Differenzierung zwischen sex und ‚Gender‘ kann eine Unterscheidung zwischen biologischem und sozialem Geschlecht markiert und die Eindimensionalität des deutschen Begriffs gesprengt werden. Durch die Einführung der *sex-gender*-Relation entsteht ein kultureller und historischer Rahmen, in dem sich die Frage nach der Konstruiertheit des Geschlechts quasi von selbst stellt.“ (Stephan, 2000, 58)

<sup>32</sup> Trotz Verbreitung der Kategorie besteht keinesfalls ein Konsens darüber, was die Kategorie „gender“ im Einzelfall bedeutet. Grund der variierenden Verwendung ist die unterschiedliche (fachübergreifende) theoretische Orientierung sowie der (länderspezifische) Kontext (vgl. Stephan, 2000, 58–69; Becker-Schmidt/Knapp, 2000, 9).

Die Beziehung zwischen den Kategorien „sex“ und „gender“ blieb allerdings unhinterfragt, da sich die feministische Kritik in den folgenden Jahren auf das soziale Geschlecht konzentrierte und das biologisch-anatomische den naturwissenschaftlichen Gebieten überließ. Erst mit der gegenwärtigen Kritik an der „sex-gender“-Trennung ändert sich dies. Es wird nun auch der angeblich natürliche Teil, der geschlechtliche Körper (sex) im Bereich des Historischen, als Teil des kulturell Konstruierten gesehen – er wäre sonst der Geschichte entzogen, obwohl er weiterhin Geschichte konstituiert, so Andrea Maihofer (1994, 174).

Anfang der 1990er Jahre lösten Judith Butlers Schriften *Gender trouble* (1990) und *Bodies that matter* (1993) ein gewaltiges Rezensionsecho aus. Butler verwirft die Unterscheidung zwischen natürlichem Geschlecht (sex) und kultureller Geschlechtsidentität (gender). Die angeblichen körperlichen Tatsachen, auf denen unsere geschlechtlichen Vorstellungen beruhen, hält sie für im Wechselverhältnis mit der Sprache hervorgebrachte Konstrukte, die aber die gesamte Diskurse strukturieren und durchdringen.

Bei Butlers Werken aus den 1990er Jahren spielen die Sprache und performativen Handlungen eine wichtige Rolle bei der Konstituierung der biologischen Geschlechter. Damit nun das materialisiert werde, was als natürliches Geschlecht verstanden wird, müssten vielschichtig aufgebaute und sich einander hervorbringende Ketten bestehen, die das weitere Handlungsgeschehen bedingten. Dies nennt Butler Performativität. Damit ein Performativ funktionieren könne, müsse es aus einem Satz sprachlicher Konventionen schöpfen und diese, die traditionell funktioniert hätten, rezitieren, um eine gewisse Art von Effekten hervorzurufen. Die Kraft oder Effektivität eines Performativs hänge von der Möglichkeit ab, sich auf deren Geschichtlichkeit in einer gegenwärtigen Handlung zu beziehen und sie neu zu kodieren. Dabei könne nicht eine Einzelne oder ein Einzelner beliebig rezitieren, sondern die performativen Handlungen bezögen sich auf historisch bestimmte sprachliche Konventionen, die benennen und hervorrufen und so die Existenz des Subjekts konstituieren, bestimmen und regulieren.

Butler betont, dass wir zwar die Geschlechterbezeichnungen gebrauchen könnten, sie aber niemals als unhinterfragbar sehen dürften und sie ständig auf



ihre Ausschlüsse hin kritisch betrachten müssten (Butler, 1995, 291). Nun wird nach den sprachlich-diskursiven Formen gefragt, in welchen sich die Konstruktionen und Repräsentationen von Geschlechterdifferenzen und -beziehungen ausdrücken.

Die Bildung eines Subjekts verlangt nach Butler eine Identifizierung mit einem Geschlecht, und diese Identifizierung findet auch durch Zurückweisung statt. So würden bestimmte Identifizierungen ermöglicht, andere aber abgewiesen in den Bereich des Verwerflichen. Butler ist der Meinung, dass ohne diese Ablehnungen das Subjekt nicht entstehen kann. Identifizierungen führen laut Butler also bestimmte Begehren herbei, während andere abgewehrt werden. Hier würden Verbote und Ablenkungen nachdrücklich verhandelt. Und so bringe das Inzesttabu oder das Tabu der Homosexualität eine Identität hervor gemäß den kulturell intelligiblen Rastern einer idealisierten Heterosexualität. Die institutionalisierte Heterosexualität fordere und produziere zugleich eine Eindeutigkeit der Geschlechter. Das Anliegen Butlers ist es nicht, die Konzepte der Materie und des Körpers zu verneinen oder abzulehnen, sondern nach ihrer Definition beinhaltet die Dekonstruktion dieser Begriffe, dass sie weiterhin verwendet, wiederholt, subversiv wiederholt und verschoben beziehungsweise aus dem Kontext herausgenommen werden, in den sie als Instrumente der Unterdrückungsmacht eingesetzt worden sind. Es gehe darum, das Geschlecht aus dem metaphysischen Gehäuse zu befreien, um damit ganz unterschiedliche politische Ziele zu besetzen und zu verfolgen.

Das System der männlichen und weiblichen Zuschreibung differenziert auf allen Ebenen. Doch Butler sucht nach Möglichkeiten, die Rekonstruktionsprozesse der Zweigeschlechtlichkeit zu beleuchten und deren Brüche aufzuzeigen. Sie fragt danach, wie neue Identitäten inszeniert werden können, indem Bedeutungsverschiebungen der geschlechtlichen Vorstellungen herbeigeführt werden und damit die Binarität aufgebrochen und modifiziert wird.

In dieser vorliegenden Analyse wird im Abschnitt zu den Körperbildern deutlich, dass an einigen Stellen in den zeitgenössischen Fassungen die Stringenz der heterosexuellen Fortführung unterbrochen wird. Es kommen Butlers Ansätze bei der Betrachtung der Körperbilder zum Tragen. Die Radikalität von

Butlers Ansatz zur Durchbrechung der Heterosexualität und der binären Normen findet sich aber in keinem der untersuchten Werke.

## **2.5. Kulturelle Identität im Wandel**

Im letzten theoretischen Abschnitt geht es noch einmal um Mythen und die Frage, wie sie und ihre geschlechtlichen Einschreibungen überhaupt als kulturelle Zeichen und Identitätsstifter verstanden werden können. Dies wird anhand von Stuart Halls Konzept zur Identitätsbildung exemplarisch dargelegt (vgl. 1992, 1997, 1999). Es geht um die Frage, wie sich Identität konstituiert und wie Texte das eigene Bewusstsein beeinflussen:

Hall ist der Auffassung, dass Bedeutungen nur über die Sprache mitgeteilt werden können, nur über einen gemeinsamen Zugang zur Sprache. Kultur werde definiert über geteilte Meinungen und Bedeutungen (1992, 288); diese dürften aber nicht zu einheitlich interpretiert werden. Doch Mitglieder einer Kultur müssten Konzepte und Bilder teilen, die es ihnen ermöglichen, die Welt in einer scheinbar ähnlichen Weise zu interpretieren. Die Sprache sei nun das Medium, indem die Bedeutungen und Werte nicht nur ausgetauscht, sondern auch produziert werden. Wie kann nun die Sprache Bedeutungen konstruieren? Sie kann, so Hall, Bedeutungen herstellen, da sie als repräsentationales System operiert. Die Sprache nutze Zeichen und Symbole, die anderen unsere Konzepte, Ideen oder Gefühle mitteilen. Bedeutungen würden also durch Repräsentationen geschaffen. Bedeutungen würden hergestellt mit dem Schaffen von Verbindungen zwischen Objekten, Menschen und Ereignissen mit unserem System von Konzepten (conceptual maps) in unseren Köpfen, die dann durch die Sprache kommuniziert werden.

Als generellen Terminus für Wörter, Bilder etc. verwendet Hall das Wort „Zeichen“, weil Zeichen Bedeutungen und Konzepte in sich tragen (1997, 18). Die Beziehung zwischen Dingen, Konzepten und Zeichen nennt Hall „Repräsentation“, so werden die Bedeutungen hergestellt. Kulturelle Bedeutungen würden produziert in der Relation zwischen einem Zeichen (z. B. einer

gemeinsamen Sprache) und den gemeinsamen Konzepten, die fixiert sind in einem Code. Dieser Vorgang sei dialogisch zu denken, d.h. er beeinflusse wiederum unsere Interpretationsweisen, mit denen wir Dinge wieder mit Bedeutungen versähen. In diesem Prozess würden durch die gemeinsame Sprache geteilte Konzepte und Bedeutungen der Welt produziert. Bedeutungen seien also nicht natürlich oder vorgegeben, sondern das Resultat von sozialen Konventionen.

Die Bedeutungsdarlegung mit der Sprache wird so von Hall als produziert und konstruiert verstanden und nicht von vornherein als vorgegeben angenommen (1997, 24). Dieser Gedanke wird allgemein als „linguistic turn“ beschrieben. Es geht um die Loslösung von der reflexiven bzw. intentionalen Sichtweise, wie Sprache Dinge repräsentiert. Indem wir Dingen bestimmte Bedeutungen zuschrieben, würden sie ein Teil unseres Identifikationsprozesses, der nie abgeschlossen ist. Bedeutungen produzieren also Identitäten.

Dies lässt sich auch auf den Erkenntnisstand der Gender Studies übertragen. Die zweigeschlechtliche Identität ist innerhalb eines Diskurses entstanden. Sie ist ein Konstrukt. Die Bedeutung dieses Konstruktes wird mit Symbolen und Einstellungen hergestellt. So werden sowohl unsere Handlungen wie auch unsere Auffassung von uns selbst davon beeinflusst.

Der Zusammenhang zwischen Text und Realität wird zunehmend in der Kulturwissenschaft als komplex beschrieben. Sprache wird nicht als Referenz zu der „Realität“ gesehen, sondern zunehmend gerät ins Bewusstsein, wie auch sie eine neue, veränderte Realität erschafft. Sie ist nicht mehr nur nachträgliche Interpretation von Wirklichkeit, sondern verändert diese mit. Texte werden zu einem Teil der Realität. Kulturelle Texte wie das *Nibelungenlied* sind ein Teil dieser Bedeutungsproduktion. Kultur wird nun nicht mehr als zweitrangiger, als nichtkonstitutiver Moment betrachtet. Diese Neuorientierung bezeichnet man den „cultural turn“. Der Wirklichkeitsbegriff wird textualisiert. Durch Texte entsteht eine neue soziale und kulturelle Wirklichkeit.

Der Textbegriff ist in den letzten Jahren erheblich erweitert worden. In der kulturhistorischen wie diskurshistorischen Forschung wird er als System komplexer Zeichenordnungen begriffen, zu dem z. B. auch Bilder, Symbole und

Kleider zählen. Kultur wird dann als Gesamtbestand dieser Zeichenordnungen verstanden. Deshalb kann von einer „Textualisierung“ von Kultur gesprochen werden. Texte sind also als ein Teil der Kultur und Identitäten aufzufassen. Texte wie das *Nibelungenlied* lassen sich als Segmente von Kulturen lesen, und so lassen sich Einstellungen, Dispositionen und der Habitus einer bestimmten Zeit erfassen. Die Texte der Nibelungenautoren geben immer einen bestimmten Ausschnitt einer Zeit wieder und lassen damit auch Rückschlüsse auf die jeweilige Epoche zu. Geschichte wird nun aus den Texten herausgelesen, was heißt, dass sie von uns heute geschaffen wird, in dem wir historische Texte deuten. Geschichte kann also nicht als eine von der Betrachterin oder dem Betrachter unabhängige Tatsache erschlossen werden. Die Wissenschaftlerinnen oder Wissenschaftler sind in ihren Einstellungen immer auch ein Teil des Prozesses, wie dies schon im Abschnitt zu den Theorien zum *Nibelungenlied* erläutert wurde.

### 3. Materialien

Die einzelnen Nibelungen-Werke mit ihrer Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte werden auf den folgenden Seiten vorgestellt. Im Fokus stehen auch die einzelnen Künstlerinnen und Künstler. In Bezug auf die zeitgenössischen Stücke werden aktuelle Feuilletonkritiken zitiert, um ein öffentliches Meinungsbild wiederzugeben und zu analysieren.

#### 3.1. Das Nibelungenlied. Die Fassungen A, B und C

Dieser Abschnitt beginnt mit einer kurzen Einführung in die Handlung der Nibelungen-Geschichte<sup>33</sup>:

Der durch Drachenblut unverwundbare Held Siegfried von Xanten, Besitzer des Nibelungenschatzes, erfährt von der Schönheit Kriemhilds und zieht nach Worms. Er will um sie werben. Kriemhild lebt dort mit ihren Brüdern, den Königen Gunther, Gernot und Giselher am Hof der Burgunder. Ihr ältester Bruder Gunther stimmt der Heirat unter der Bedingung zu, dass Siegfried ihm dabei hilft, die schöne und starke Königin Brünhild von Island für sich zu gewinnen.

Brünhild, die nur den Bewerber zum Mann nimmt, der sie im Zweikampf überwinden kann, wird von Siegfried und Gunther mit Hilfe der Tarnkappe aus dem Nibelungenschatz überlistet und besiegt. Sie wird Gunthers Frau, und Siegfried erhält zum Dank Kriemhild. Für Gunther jedoch wird die Hochzeitsnacht zur demütigenden Katastrophe: Brünhild fesselt ihren Gemahl und hängt ihn an einen Nagel. Erst mit Siegfrieds Kraft und dem erneuten Einsatz der Tarnkappe

---

<sup>33</sup> Zum Ursprung der Nibelungen: „Der Name ‚Nibelungen‘ gehört von Hause aus allein der burgundischen Königssippe an. [...] Die ursprünglichen Besitzer des Drachenhorts werden im Norden niemals Nibelungen genannt; erst eine, vermutlich recht späte, Assoziation mit dem Wort „Nebel“ überträgt in Deutschland den alten Sippennamen auf die dämonisch-zwergischen Besitzer des von Siegfried erkämpften Schatzes und erfindet einen Personennamen Nibelunc hinzu. Unvermittelt stehen beide Bedeutungen des Nibelungennamens im Nibelungenlied nebeneinander.“ (de Boor, 1966, 15)

überwindet Gunther Brünhilds Widerstand. Siegfried entwendet Brünhild nach ihrer Bezwingung einen Ring sowie einen Gürtel und schenkt beides seiner Frau.

Siegfried und Kriemhild ziehen nach Xanten. Zehn Jahre später besuchen sie wieder Worms. Dort geraten die Königinnen vor dem Wormser Dom in Streit, da Brünhild behauptet, Siegfried sei nur ein Vasall Gunthers. Kriemhild bestreitet dies und verrät, dass Siegfried Brünhild einst im Bett besiegt habe. Sie zeigt ihr zum Beweis den Ring und den Gürtel.

Hagen von Tronje, mächtigster Vasall König Gunthers, plant Brünhilds Schmach zu rächen. Er entlockt Kriemhild das Geheimnis um Siegfrieds einzig verwundbare Stelle und ermordet ihn während der Jagd mit einem Speerstoß. Kriemhild ahnt Hagens Verrat, bleibt aber vorerst in Worms. Hagen stiehlt ihr den mächtigen Hort der Nibelungen, Siegfrieds Erbe, und versenkt ihn im Rhein.

Der Hunnenkönig Etzel wirbt um Kriemhild. Sie stimmt der Hochzeit zu und zieht mit zu den Hunnen, wo sie einen Sohn gebärt. Sie überredet Etzel, ihre Brüder nach Ungarn einzuladen. Diese nehmen die Einladung an und reisen mit großem Gefolge und begleitet von Hagen ins Hunnenland.

Kriemhild initiiert einen Kampf zwischen den Nibelungen und den Hunnen, in dessen Verlauf alle Gefolgsleute der Nibelungen und Tausende von Etzels Rittern und ihr eigener Sohn sterben. Am Ende überleben auf der Seite der Burgunder nur Hagen und König Gunther. Da beide das Versteck des Nibelungenschatzes nicht verraten, werden sie von Kriemhild ermordet. Daraufhin wird sie selbst von einem Verbündeten der Burgunder getötet. So endet das *Nibelungenlied*.

Zur Rezeptionsgeschichte: Über Generationen hinweg wurden die Nibelungen mündlich überliefert, und in diesem Erzählen immer wieder umgeformt. Dabei war die mündliche Überlieferung natürlich selektiv, da vieles vergessen und nur das weitergegeben wurde, was wichtig erschien. Die Verschriftlichung verlangsamte die Phase der fortwährenden Anpassungen und Interpretationen.<sup>34</sup> Dennoch darf

---

<sup>34</sup> Ein Hinweis von Nolte: „Der Nibelungendichter habe versucht, die mündliche Tradition, die bis zur schieren Widersprüchlichkeit vielgestaltet gewesen sei, glättend umzuerzählen und für einen buchgemäßen, handlungslogisch stimmigen Erzählszusammenhang zu sorgen. [...] Michael Curschmann bezeichnet das *Nibelungenlied* als einen Text auf der Schwelle zwischen

nicht von einer strikten und plötzlichen Trennung von Mündlich- und Schriftlichkeit ausgegangen werden, sondern von einer Phase der Transformation.<sup>35</sup> Die verschiedenen Handschriften wurden variiert und unterscheiden sich in vielen Details. Lienert bemerkt hierzu, dass die eigene Form des mündlichen Erzählens in das Werk Eingang gefunden hat, ausgedrückt durch eine artifiziell variierte pseudo-mündliche Formelsprache und den eigentümlich blockhaften, ruckweise voranschreitenden Erzählduktus (2003, 95). Nolte resümiert nach Goody, dass in den schriftlosen Gesellschaften beim Erinnern größere Freiheit und kreativere Möglichkeiten geherrscht hätten, dass aber in Gesellschaften mit und ohne Schrift Erinnern ein fortdauernder Prozess ist (2004, 20).

Nach der Wiederentdeckung des Werkes durch Jakob Hermann Obereit, begannen ab dem 19. Jahrhundert intensive Untersuchungen zum Ursprung des Epos'. Erfolg hatten die Forscher bei der Datierung der Niederschrift des *Nibelungenliedes*. Die Entstehungszeit lässt sich relativ eng eingrenzen. Eine Anspielung im *Parzival* zeigt, dass Wolfram von Eschenbach das Werk gekannt hat. Er hat die betreffende Textstelle um 1205 geschrieben, sodass das Epos schon vorher bekannt gewesen sein muss. Vor 1190 ist es aber wegen seiner ausgefeilten Reime – die vorher nicht derart gebräuchlich waren – wohl nicht entstanden. Immer wieder wurde versucht, die historischen und geographischen Bezugspunkte zum *Nibelungenlied* zu finden. So beispielsweise bei der

---

Mündlichkeit und Schriftlichkeit.“ (Nolte, 2004, 2)

<sup>35</sup> Dazu Christina von Braun: Sie sieht eine Überlagerung vom Mündlichkeit und Schriftlichkeit zu Beginn der Neuzeit (2001, 45). Die geschriebene Sprache habe mit ihren grammatikalischen Regeln und in ihrer Festlegungsweise die mündlichen Formen beeinflusst. Die Ausdrucksmöglichkeiten des gesprochenen Wortes seien zunehmend denen des geschriebenen angeglichen worden. Dies sei als Wechselwirkung zu sehen, da ja auch die Alphabetschrift ihre Zeichen und Phoneme aus der mündlichen Sprache abgeleitet habe. Es trete ein Wandel auf, ein Syndikator seien die religiösen Gemeinschaftsformen. Eine Aufgabe von Religionen sei es, die Gemeinschaften zu „sozialen Körpern“ zusammenzuschließen. Diese Funktion gehe im Verlauf der Geschichte immer mehr auf die Sprache über. Braun meint damit aber, dass nicht der Sprechvorgang an sich, sondern vor allem das verschriftlichte Wort für diesen Vorgang zu berücksichtigen ist. Dies umfasse die mediale Technik der Visualisierung, die die Alphabetschrift hervorgebracht habe. Die Systematisierung von Sprache in ein System, einen Schriftkodex informiere die Gemeinschaft nicht nur. Die Macht der Sprache bestehe darin, dass sie in ihrem System auch formatiere. Somit gehe von der Alphabetschrift eine gestiegene Macht aus. Mit dem „linguistic turn“ werde die Sprache und deren Macht erkannt, die sie über das Denken habe. Andererseits gerieten auch die technischen neuen Medien immer stärker in den Blick. Es würden Parallelen zu der eben skizzierten Macht der Sprache gezogen. Mit diesen stelle sich die Frage, wie wiederum das Bild und die technische Visualisierung das Sehen selbst beeinflussten.

nordischen *Edda*, einer umfangreichen Sammlung mehrerer Heldenlieder, in denen dieselben Personennamen auftauchen wie bei den Nibelungen – auch wenn diese Namen manchmal ganz andere Personen bezeichnen. Auch die konkrete Beschreibung der Ortsnamen, die fast alle tatsächlich existierten, boten Anknüpfungspunkte für wissenschaftliche Recherchen. Da der Dichter des *Nibelungenliedes* anonym ist, verraten seine fundierten Geographiekennntnisse zumindest ungefähr seine Herkunft, nämlich Süddeutschland. Warum der Dichter der Sage seinen Namen verschwieg, ist auch noch nicht zweifelsfrei geklärt. Die Autoren im 12. Jahrhundert, wie z. B. Wolfram von Eschenbach, publizierten üblicherweise unter ihrem Namen.

Trotz intensiver Forschung, zieht Grosse den Schluss, dass noch nicht nachvollziehbar ist, wie die unterschiedlichen Stoff- und Sagenströme im *Nibelungenlied* zusammengefloßen sind und sich um die Wende vom 12. zum 13. Jahrhundert zu der großen Heldendichtung vereinigt haben (2002, 907). Unklar sei auch, ob bei der Niederschrift um 1200 die einzelnen Teile erst zusammengefügt worden oder ob sie schon vorher miteinander verbunden waren.

Das Epos war wohl auch schon zur Entstehungszeit weit verbreitet, es existieren verschiedene mittelalterliche Werke, die darauf zurückgreifen, so z. B. die Rosengärten oder die *Klage*. In der *Klage* wird die Nachricht vom Untergang der Burgunden in Bechelaren, Passau und Worms verbreitet und mit Rückblicken auf das Geschehen im *Nibelungenlied* verknüpft. Dazu erläutert Müller:

„Die im *Nibelungenlied* erzählte Handlung war sichtlich bereits im Mittelalter eine Geschichte, welche das Publikum, seien es Zuhörer/innen oder Leser/innen gewesen, in starkem Maße irritierte und die nach Erläuterung verlangte. Denn anders ist es nicht zu erklären, dass zu den Geschehnissen, die in dem in sangbaren Strophen abgefassten Lied erzählt wurden, eine inhaltliche Fortsetzung (jetzt unter Verwendung von Reimpaar-Versen) konzipiert wurde, und zwar – so der heute weitgehende Konsens – chronologisch im Anschluss an das Lied.“ (Müller, 2003, 407)

Der Ursprungstext des *Nibelungenliedes* ist nicht erhalten geblieben, aber es gibt mehrere Abschriften. Die drei wichtigsten und ältesten vollständigen



Handschriften (mit A, B und C bezeichnet) sind aus dem 13. Jahrhundert überliefert. Sie haben einen unterschiedlichen Strophenbestand: A 2316, B 2376, C 2439. Diese vollständigen Handschriften werden üblicherweise mit Großbuchstaben bezeichnet, Fragmente mit Kleinbuchstaben. Es ist noch nicht geklärt, wie es zu den verschiedenen Ausformungen des Textes gekommen ist, wie sie sich zueinander verhalten und welche literaturhistorische Bedeutung sie haben. Hier besteht laut Joachim Heinzle noch Forschungsbedarf (2003, 191). Nikolaus Henkel führt dazu aus:

„Das Werk des Nibelungendichters, das wir mit Bumke das ‚Passauer Nibelungenlied‘ nennen, ist verloren (Bumke, 1996, S. 561–568). Erhalten ist es lediglich in Gestalt der Redaktionen A, B und C, die aber die ursprüngliche Fassung des *Nibelungenliedes* dort durchscheinen lassen, wo sie wörtlich übereinstimmen. Sie stehen in je unterschiedlichem und ganz offensichtlich bewusst akzentuiertem Verhältnis zum Werk des Nibelungendichters, das vielleicht von Anfang an als unzureichend empfunden wurde und bearbeitende Gestaltung herausforderte, wobei B nach übereinstimmender Ansicht der Forschung dem alten Lied am nächsten steht.“ (Henkel, 2003, 113)

In der Buchstabenreihenfolge verbirgt sich eine Rangfolge, die der Philologe Karl Lachmann Anfang des 19. Jahrhunderts vergab. A stand für ihn für die wertvollste Handschrift, da sie, seiner Meinung nach, trotz des jüngeren Alters (sie stammt aus dem letzten Viertel des 13. Jahrhunderts) den Originaltext am getreuesten wiedergibt. Die B-Handschrift entstand zwischen 1225 und 1275. Sie enthält außer dem *Nibelungenlied* auch noch die sogenannte *Klage*, Wolfram von Eschenbachs *Parzival* und kleinere Werke. Die C-Handschrift stammt aus der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts und wurde von dem Arzt Obereit 1755 in der Bibliothek des Grafen von Hohenems (Vorarlberg) entdeckt. Vor 1755 waren die Nibelungen unbekannt, da das Heldenepos in Vergessenheit geraten war.

Mit der Entdeckung der Texte setzte der zweite Teil der Rezeptionsgeschichte ein. 1757 veröffentlichte der Schweizer Historiker Johann Jakob Bodmer einige Auszüge aus dem *Nibelungenlied*. Die erste Ausgabe des ganzen

Textes erschien 1782 unter dem Titel: *Der Nibelungen Liet. Ein Rittergedicht aus dem XIII. oder XIV. Jahrhundert*, herausgeben von Christoph Heinrich Müller. Die wissenschaftliche Erforschung begann, so erläutert Grosse, 30 Jahre nach dem Auffinden der Handschriften, nämlich 1810, als an der neu gegründeten Berliner Universität die erste außerordentliche Professur für deutsche Sprache eingerichtet und mit dem Juristen Friedrich Heinrich von der Hagen besetzt wurde (2002, 980).

Das Angebot an Übersetzungen ist heute fast unüberschaubar, es existieren mehr als 60 vollständige Übertragungen ins Neuhochdeutsche und dazu eine große Auswahl an Bearbeitungen und Neuerzählungen. Es gibt Werke, in denen das Lied in Prosa übertragen ist, in anderen steht es – wie im Original – in Versform. Bei den Versen müssen Reim und Metrum stimmen, um den ursprünglichen Charakter des Werkes zu verdeutlichen. Bei der Prosa wird die Geschichte verständlicher und erlaubt eine genauere Transformation. Eine differenziert ausgearbeitete Fassung von Karl Simrock erschien 1827 und galt schnell als Klassiker. Zwei Reclam-Ausgaben gaben Felix Genzmer und Helmut de Boor in den 1950er Jahren heraus. Die derzeit populärsten Prosa-Übersetzungen stammen von Helmut Brackert (1970) und Siegfried Grosse (1997). Letztere wurde für diese Arbeit ausgewählt.

Ann-Katrin Nolte teilt die ideologische Vereinnahmung des *Nibelungenliedes* in mehrere Zeiträume ein (2004): Erst hätten Bodmer und Oberreit, die Wiederentdecker, für das *Nibelungenlied* eine Analogie zum antiken Epos gezogen – etwa zu Homers *Ilias*. So sei der historisch-kulturelle Aspekt im Werk in den Mittelpunkt der Betrachtungen gerückt. Später habe in der wissenschaftlichen Forschung um das *Nibelungenlied* im 19. Jahrhundert eine Suche nach den Bezügen und Parallelen im Vergleich zu den großen Epen eingesetzt. Ausschlaggebend dafür sei gewesen, dass nach dem Sieg gegen Frankreich 1871 das deutsche Kaiserreich entstanden sei und sich damit die politischen Voraussetzungen für die *Nibelungenlied*-Rezeption geändert hätten. Wolf-Daniel Hartwich kommt ebenfalls zu dem Schluss (2000), dass die Rezeption des *Nibelungenliedes* im 19. Jahrhundert eng verbunden gewesen ist mit den deutschen Einheitsbestrebungen nach den Napoleonischen Kriegen. Die

Erfindung eines nationalen Selbstverständnisses der Deutschen habe sich auch durch den Rückgriff auf die mittelalterlichen Überlieferungen und eine damit quasi dokumentierte Einheit der Deutschen legitimiert.<sup>36</sup>

Aus der gesamten Masse der Nibelungen-Neugestaltungen des 19. Jahrhunderts ragen nur zwei Werke heraus, das Drama von Friedrich Hebbel und die Oper von Richard Wagner. Hebbels Text ist eines der wichtigsten deutschen Werke des Jahrhunderts, und er schrieb es ungefähr zur gleichen Zeit, in der Richard Wagner an seiner Opernbearbeitung saß.<sup>37</sup> In dieser Arbeit wird das Werk von Richard Wagner nicht untersucht, da es zuviele Abweichungen mit den mittelalterlichen Handlungssträngen aufweist, es orientiert sich mehr an den Handlungssträngen der *Edda*.<sup>38</sup>

Das *Nibelungenlied* diente bald auch Politikern als Archiv von nationalen Symbolen und Bildern. So prägte zum Beispiel Reichskanzler Bernhard Fürst von Bülow den Begriff der „Nibelungentreue“. Doch, so resümiert die Zeitschrift PM Wissen (2001, 57), findet sich im Epos nirgends „Nibelungentreue“. Denn die Geschichte handle im Gegenteil beinahe ausschließlich von heimtückischem Verrat. Paul von Hindenburg wiederum zog den Untreuenvergleich des *Nibelungenliedes* als Parallele heran für die Niederlage im Ersten Weltkrieg und

---

<sup>36</sup> Es gibt unterschiedliche Meinungen, zum Stellenwert des Epos im 19. Jahrhundert. Fritz Glunk urteilt: „Nie wieder in der deutschen Geschichte hatte das Nibelungenlied so gute Chancen, zu einer gelesenen Dichtung von hohem Range zu werden, wie in den Jahrzehnten 1800 bis 1820. Die Umstände waren selten so günstig: die Entdeckung einer eigenen großen literarischen Vergangenheit im Augenblick der verlorenen staatlichen Einheit und Unabhängigkeit und die förderlichen Synergien der romantischen Bewegung insgesamt. Aber selbst unter so guten Startbedingungen ist das Nibelungenlied nicht in den kulturellen Allgemeinbesitz eingegangen. [...] Auch die schulische Nibelungen-Politik passt so gar nicht in ein Bild bruchlos begeisterter Tradition. Die Schulbehörden selbst im Kaiserreich, sind nämlich alles andere als begierig, das Nibelungenlied in den Unterricht einzuführen.“ (Glunk, 2002, 85 und 89) Dagegen steht folgende Einschätzung: „Das Nibelungenlied war nicht mehr aus der deutschen Identität wegzudenken. Zwar wurde es noch nicht ganz zu einer deutschen Ilias erhoben, doch in den Gymnasien wurde Simrocks Übersetzung bald zur Pflichtlektüre.“ (PM Wissen, 6/2001, 51)

<sup>37</sup> Zu Wagner: „Bis zu Wagner hatte man das Verseeepos noch als eigenständiges Werk wahrgenommen. Nach dem *Ring des Nibelungen* richteten sich nun faszinierte Blicke durch den mittelhochdeutschen Text hindurch auf eine ältere ‚germanische‘ Welt. Wagner hat das Nibelungenlied nicht eigentlich verdrängt, er hat es ersetzt, hat es verschwinden lassen.“ (Glunk, 2002, 101)

<sup>38</sup> Noch einmal zu Wagner: „[...] Allerdings hatte nur ein Teil von Wagners ‚Ring‘ mit dem Heldenlied zu tun. Der Komponist bezog seine Handlung hauptsächlich aus den altisländischen Edda-Gedichten, die bereits im 17. Jahrhundert auf Island entdeckt worden waren. Wagner hielt diese Quelle für urgermanischer als das deutsche *Nibelungenlied*, das während der Stauferzeit entstanden war und nur Teile der alten Sagen erzählt. (PM Wissen 6/2001 52)

den Kriegsmüden an der Heimatfront. Der Höhepunkt der politischen und kulturellen Vereinnahmung<sup>39</sup> wurde unter den Nationalsozialisten erreicht, die das *Nibelungenlied* als ein Loblied auf germanische Treue und Tapferkeit interpretierten.<sup>40</sup> Diese Begriffe waren Gegenstand zahlreicher Betrachtungen. Dass die mittelalterlichen Begriffe hier umgewertet und ideologisiert wurden, wurde ignoriert. So meint etwa die mittelalterliche „Treue“ nichts anderes als ein lehnsrechtliches Dienstverhältnis. Dazu eine Erläuterung von Nolte:

„Die germanische Lebensauffassung und die Vorstellung einer konsequenten Entwicklung, die von den Germanen über das Mittelalter bis zur Gegenwart führt (was sowohl das Heldentum als auch die Idee eines zusammenhängenden, starken Deutschen Reiches betrifft), wird zu den Leitbildern der NS-Zeit. Dazu gehört auch, dass Elemente des Epos, die nicht in dieses Bild passten, bewusst ausgeblendet wurden, so z. B. die Zweifel Rüdigers oder das desaströse Ende des Epos, wohingegen aber Eigenschaften wie Treue, Ehre oder Hingabe für das ‚Volk‘ propagiert wurden. [...] Sowohl Hitlers als auch Görings Bezugnahme auf das Nibelungenlied verdeutlichen, dass es bei der Auswahl der Figuren und ihrer Eigenschaften ausschließlich darauf ankam, inwiefern sich diese politisch instrumentalisieren ließen.“ (Nolte, 2004, 8)

Mit dem Ende des Dritten Reiches war auch das Ansehen der Nibelungen beschädigt und politische Vereinnahmungen wurden nun weitgehend vermieden, was nicht heißt, dass die literarische Rezeption des *Nibelungenliedes* abebbte. Werke von Autoren wie Heiner Müller, Jürgen Lodemann oder Wolfgang Holbein erschienen in den folgenden Jahrzehnten. Und so schreibt Fritz Glunk über die Popularität des Werkes:

---

<sup>39</sup> Auch in Worms wurden von 1937 bis 1939 Nibelungen-Festspiele veranstaltet.

<sup>40</sup> Müller erläutert: „Mit der Anspielung auf den Untergang der Nibelungen suchten auch die Machthaber des Dritten Reiches der schlimmeren zweiten Katastrophe so etwas wie eine mythische Dimension zu geben. Als das Grauen vorüber war, schien auch das Epos kompromittiert.“ (Müller, 1998, 6)

„Was macht diese Dichtung zu einem so vitalen, offenbar unsterblichen Werk, dass es immer wieder, auch über lange Zeiträume der Vergessenheit hinweg, Leser und Interpreten findet? Eine erste Antwort darauf klingt paradox: Es ist die Tatsache, dass gerade diese Frage immer wieder gestellt werden kann. Denn das Nibelungenlied hat die Fähigkeit, jeder Generation neue Herausforderungen und neue Antworten zu bieten. Diese Fähigkeit, immer wieder unverbrauchte Interpretationen hervorzubringen, ist das Charakteristikum eines großen Kunstwerks.“ (Glunk, 2002, 134)

Zur Struktur des Werks: Das *Nibelungenlied* ist mit seinen verschiedenen Fassungen das ausführlichste Werk der untersuchten Materialien. Es variiert zwischen detaillierten Beschreibungen, direkter Rede und Schilderungen der Ereignisse. Der Dichter gibt immer wieder Hinweise auf das zukünftige Geschehen, kann aber auch die Gedanken von vielen seiner Figuren wiedergeben. Damit wechselt er die Perspektive, die er als Erzähler einnimmt. Mal schaut er in die Zukunft, dann schweigt er zu gewissen Begebenheiten oder beschreibt einfach nur den Verlauf der Handlung. Er wechselt die Erzählerstandpunkte – nimmt einmal die Innen- und dann wieder die Außenperspektive ein. Er tritt an manchen Stellen scheinbar vom Geschehen zurück, deutet und wertet als würde er es nicht ganz überblicken können: „Wer inzwischen ihre Pferde gehalten hat, weiß ich nicht. Sie waren auf dem Sand gelandet.“ (NL, 2002, 1610) Mit der Benennung seiner eigenen Person bezieht er sich selbst in das Geschehen mit ein und kommentiert auch die Ereignisse. Dies findet sich in keiner anderen Nibelungen-Adaption wieder.

### **3.2. Die Nibelungen nach Friedrich Hebbel**

Zu Hebbels Zeiten im 19. Jahrhundert wurde nach einer einheitlichen Definition der deutschen Nation gesucht. Im territorial völlig zersplitterten Deutschland wuchs die Sehnsucht nach einer eigenen nationalen Identität. Mit dem Aufkommen dieser Idee machte sich eine große Zahl von Schriftstellerinnen und

Schriftstellern, Dichterinnen und Dichtern daran, einen Stoff zu entwerfen oder zu entdecken, der deutsche Tugenden und Charaktermerkmale beinhaltet sowie als national übergreifendes Kulturgut gelten konnte. Bald war die Suche nach einem deutschen Nationaldrama von Erfolg gekrönt, gefunden wurde der mittelalterliche Nibelungenstoff.<sup>41</sup> Da die Einheit politisch (noch) nicht erreicht war, wurde die Meinung vertreten, im *Nibelungenlied* und den seinem Motivkreis zugehörigen Teilen der *Edda* wenigstens einen „nationalen Gemeinsamkeit symbolisierenden politischen Mythos“ (Münkler) gefunden zu haben. Obwohl die Burgunder kaum als Vorläufer der Deutschen gelten konnten, eignete sich ihr Untergang hervorragend, um das Scheitern einer dauerhaft gequälten deutschen Nation zu spiegeln. Das harte Schicksal wurde besser ertragen, wenn an angeblich im *Nibelungenlied* vorhandenen deutschen Tugenden festgehalten werden konnte. Alles Negative (Mord, Verrat, Rache etc.) wurde ausgeblendet und weitgehend nach eigenem Gutdünken interpretiert. Im neuen Nationalepos gab es ja einige Figuren, die sich im Scheitern moralisch bewährten. Dieses Scheitern aber machte Sinn, war von tragischer Größe, denn es war nur die Vor- und Zwischenstufe zu einer Zeit künftiger nationaler Größe. Die Identifikation mit den untergehenden Helden konnte daher paradoxerweise die nationale Identität und Einheit befördern. Die Vernichtung der Burgunder war der Mythos, der die Hoffnung erweckte, dass die Geschichte die Auffassung und Gefühlslage eines ganzen Volkes ansprechen konnte.<sup>42</sup> Die Erzählung zog zahlreiche Dramatikerinnen und Dramatiker in ihren Bann, die versuchten, die Nibelungen in eine geeignete Bühnenform zu bringen. Es dauerte bis in die Mitte des

---

<sup>41</sup> Dies rief unterschiedliche Reaktionen hervor: „Die Scheu vor dem Mythos, das starke Bedürfnis, ihn zu rechtfertigen, bestimmt Hebbels Zeitgenossen ebenso wie unsere Literaturgeschichte. Man will den Mythos nicht gelassen hinnehmen, man ist befremdet und wehrt ihn ab, sei es durch seine philologische Interpretation (de Boor), sei es durch Geringschätzung (Hermand), sei es, was noch die vornehmere Art ist, durch eine Überantwortung an die Existenzphilosophie, die, weil sie die seelische Zerrissenheit des Menschen zum Thema nimmt, dem Dichter sehr entgegenkommt (Ziegler, Martini, von Wiese). Man bestreitet, ohne es verlauten zu lassen, dem Dramatiker das historische Recht auf den Mythos und bemüht sich nur ungern, ihn nach den Möglichkeiten seiner Epoche zu dechiffrieren.“ (Ehrismann, 1982, 85)

<sup>42</sup> Dazu Ehrismann: „So kann die Rezeption und Tradierung von Mythen der Intensivierung der gegenwärtigen kollektiven Psyche dienen, für den Dichter also eine nationale Aufgabe sein.“ (Ehrismann, 1982, 87)

19. Jahrhunderts, bis ein großes und gefeiertes Werk entstand: Friedrich Hebbels *Nibelungen*.

Nach der Verschriftlichung des *Nibelungenliedes* brachte knapp 600 Jahre später Hebbel zwischen 1855 und 1860 das Epos (Uraufführung 1861 in Weimar) in eine bühnenreife Form. Mit der Bühnenfassung wurde die Visualisierung der Ereignisse und der dramatische Dialog möglich.<sup>43</sup> Es ist Hebbels Verdienst, die Dramastruktur in diesem Epos erkannt und in seiner Trilogie *Die Nibelungen* angemessen herausgearbeitet zu haben. Sie besteht aus drei Teilen *Der gehörnte Siegfried*, *Siegfrieds Tod* und *Kriemhilds Rache*. In den knapp drei Jahren, die zwischen der Erstaufführung seiner *Nibelungen* und Hebbels Tod lagen, feierte der Dichter mit dem Drama Triumphe. Obwohl Hebbel die Aussage des Originals nicht verändern wollte<sup>44</sup>, brachte die Umwandlung zwangsläufig Veränderungen mit sich – der Autor wob Gedanken und Motivationen seiner Zeit ein.<sup>45</sup> Er prüfte

---

<sup>43</sup> Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte zum Verhältnis von Schriftlichkeit und Mündlichkeit in Dramen: Der dramatische Dialog stelle ein spezifische Bedeutungen generierendes System dar, das von einem besonderen Wechselverhältnis zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit konstituiert werde (1991, 25). Sie schreibt weiter, dass zwischen der Aufführung eines Dramas und seinem literarischen Text fundamentale Unterschiede bestehen. Das Drama gehöre als schriftlich fixierter Text der Klasse der *monomedialen Texte* an. Die Aufführung dagegen sei den *plurimedialen Texten* zuzurechnen. Während der literarische Text ausschließlich aus homogenen sprachlichen/schriftlichen Zeichen bestehe und auch komplexe Zeichen durch Kombination sprachlicher/schriftlicher Zeichen bilde, werde die Aufführung aus heterogenen Zeichen aufgebaut, und zwar sowohl aus verbalen als auch aus non-verbalen Zeichen. Daher müsse der literarische Text des Dramas unter die Kategorie „Schriftlichkeit“ zu subsumieren sein, die Aufführung des Dramas dagegen unter die Kategorie „Mündlichkeit“. Diese prinzipielle mediale und semiotische Differenz zwischen dem Drama und seiner Inszenierung habe für die Untersuchung des Dramendialogs große Konsequenzen. Denn erstens repräsentiere der dramatische Dialog eine face-to-face Interaktion, die in den Bereich der Mündlichkeit falle. Und zweitens könne die Sprache des Dialogs so unterschiedlich gestaltet sein, dass ihre Varianten das volle Kontinuum abzudecken vermögen, welches sich zwischen den Polen einer höchst elaborierten Schriftsprache und einer völlig kunstlosen gesprochenen Sprache erstrecke.

<sup>44</sup> Müller ist der Meinung, dass Abweichungen vom mittelalterlichen Text nur zeigen, dass sich Hebbel nicht sklavisch an die Vorlage hielt, sondern bestrebt war, das Epos zu einem modernen Drama umzuformen. Dies würde aber nichts an seiner Einstellung ändern, dass er das *Nibelungenlied* als solches bewahren wollte (1991, 24).

<sup>45</sup> Kost erläutert: „Es ergibt sich ein eigenartiger Befund: Ob bewusst oder unbewusst – Hebbel nimmt den wesentlichen Grundzug der *Nibelungenrezeption* des 19. Jahrhunderts auf, er gestaltet in seinem Drama das, was die zeitgenössische Rezeption in das mittelalterliche Epos lediglich hinein projiziert: Die Figuren der *Nibelungen* werden zu exemplarischen Vertretern des deutschen Nationalcharakters, wie man ihn damals sieht, zu herausragenden Vertretern deutscher Nationaltugenden. Diese Tugenden sind nicht kritisierbar – ihre moralische Dignität wird nicht infrage gestellt, sie sind notwendig, ebenso wie der deutsche Nationalcharakter notwendiger Ausdruck kollektiver Identität der Deutschen ist. Und gleichzeitig entwickelt sich aus eben der deutschen Zentraltugend, aus dem Zentrum des angeblichen Nationalcharakters heraus

den Stoff der Nibelungen daraufhin, welche Aktualität dieser noch besaß, was er seinerzeit dem Publikum noch sagte.

Im Gegensatz zum Epos, in dem die Figuren vor allen Dingen handelten, stand im Drama der Dialog im Vordergrund. Der Gattungswechsel stellte für Hebbel das eigentliche Problem dar. Die dramatischen Figuren mussten in ihrem Tun ganz anders begründet werden, Hebbel gab ihnen einen psychologischen Sinn.<sup>46</sup> Der Dramatiker wollte „auf dem vom Gegenstand unzertrennlichen mythischen Fundament eine rein menschliche, in allen ihren Motiven natürliche Tragödie errichten.“ (2002, 191) Dies erläutert Müller folgendermassen:

„Nur dort, wo es Hebbel notwendig erscheint, etwa zum psychologischen Verständnis der Personen und ihrer Handlungen, straft er den Stoff, füllt Lücken, schafft Verzahnungen und arbeitet Einzelszenen aus.“ (Müller, 1991, 23)

Etwas einschneidender sieht Glaser die Veränderungen, die Hebbel vornimmt:

„Man wird sehen, wieviel sprachliche Eingeweide Hebbel den mittelalterlichen Figuren implantierte und an welcher Stelle sie nicht bloß lebendiger werden, sondern vielmehr ihr Wesen ändern. [...] Hebbel treibt die sprachliche Verlebendigung weit: die Menge der Eingeweide, mit denen er sie ausstattet, deformieren die Figuren ins Unmäßige. Von 5458 Versen seiner Nibelungen-Trilogie gehen nicht mehr als 1213 auf Stellen des alten Epos zurück.“ (Glaser, 2003, 449)

Hebbel dagegen glaubte, den archaischen Stoff im Wesentlichen nicht verändert zu haben und sah sich weniger als Autor, denn überraschender Weise auch als Küster, der neu gerichtet und geordnet habe. Gedanken seiner Zeit seien wenige ins Werk eingeflossen. Dazu Hebbel: „Alle Momente der Trauerspiels sind also durch das Epos selbst gegeben.“ (Hebbel, 2002, 192) Hebbel nannte sein Werk

---

mit unabwendbarer Notwendigkeit die tragische Katastrophe. Zu kritisieren, zu ändern ist da nichts.“ (Kost, 2004, 176)

<sup>46</sup> Volker Gallé schreibt, dass Hebbel den mittelalterlichen Stoff mit psychologischer Tiefe deutet (2002, 107). Auch Jürgen Kost erklärt, dass Hebbel eine psychologische Motivierung der Figuren beschreibt, was das Drama von seiner Vorlage, dem Epos, unterscheidet (2004, 171).



ein deutsches Trauerspiel, weil er eine tragische Notwendigkeit der Katastrophe sah. Dazu Jürgen Kost:

„Die Notwendigkeit des tragischen Ablaufs – das bedeutet für HEBBEL: die Alternativlosigkeit des dargestellten Ablaufs. HEBBEL verwendet in seinem Schreiben viel Mühe darauf, seine Handlungen so zu konstruieren und zu motivieren, dass ein Punkt, an dem der tragische Ablauf abgewendet werden könnte, nicht erkennbar wird.“ (Kost, 2004, 162)

Das Stück enthält also eine tragische Geschichtsauffassung. Die Nibelungen gehen sehenden Auges auf ihren Untergang zu. Hebbel demonstriert die Unausweichlichkeit der Katastrophe. Hagens Totenschiffbild oder Volkers mutwilliger Mord an einem Hunnen fehlen aber im *Nibelungenlied*. Die mittelalterliche Fassung kennt den Fatalismus, das Untergangspathos und Hoffnung auf ein neues Christenreich Hebbels nicht. So sind Hebbels inhaltliche Änderungen am mittelalterlichen Epos doch einschneidend zu nennen. Mit dem psychologischen Realismus, der die Handlungen der Figuren als zwingend notwendige, aus ihrem Charakter psychologisch plausibel ableitet, versucht Hebbel, laut Jürgen Kost, seiner Forderung nach tragischer Notwendigkeit gerecht zu werden (2004, 172). So resultiere das Geschehen nicht aus willkürlichen Handlungen der Figuren, sondern notwendig aus deren Charakteren. Gleichzeitig erfüllt Hebbel, nach Kost, damit aber auch eine Forderung des 19. Jahrhunderts nach einem modernen Menschenbild, das dem mittelalterlichen Menschen völlig fremd war.

Hebbel betont in seinem Werk ebenso christliche Elemente. Er lässt ein christliches Weltreich am Ende seines Werkes anbrechen, so dass mit dem Untergang der Nibelungen etwas Neues entsteht.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> Hebbels Hinweise auf das Christentum wurden immer wieder interpretiert: „Als produktive Kraft aber wurde auch in dieser Trilogie Hebbels zentrale Idee, der Konflikt zwischen Individuum und Weltwillen, thematisiert. Hebbels Botschaft ist aus den Schlussworten abzuleiten. Hildebrandt hat Kriemhild erschlagen. Nun ist die Reihe an Etzel, Rache zu üben. Etzel will jedoch nicht „neue Bäche ins Blutmeer leiten“. Er übergibt die Macht an Dietrich von Bern: „Herr Dietrich, nehmt mir meine Krone ab/Und schleppt die Welt auf Eurem Rücken weiter.“ Auch ohne eine zusätzliche Bühnenanweisung wird aus den Worten Dietrichs deutlich, dass er die Handlung ausführt und ihr

Zur Struktur des Textes: Hebbel verwendet in seiner dramatischen Fassung außer Szenenanweisungen fast nur die direkte Rede. Es werden die Beschreibungen von Stimmungen, Personen oder Situationen in den Anweisungen kaum vorgegeben, aber oftmals in die bildreichen und aussagekräftigen Dialoge der Figuren eingewoben. Durch die fehlende Erzählerinstanz, die Hebbel in seinem Werk nicht einnimmt, entfällt auch das groß angelegte System des *Nibelungenliedes* von Vorausdeutungen, Ahnungen und Kommentaren. Doch Hebbels Text bezieht auch die Gedanken der Figuren mit ein, und somit ist seine Fassung nicht nur durch die außenperspektivische Beschreibung gekennzeichnet. So zeigt Hebbel, wie auch Beier in ihrer Bühnenfassung, die wahren Absichten von Hagen auf, als dieser von Kriemhild gerade die verwundbare Stelle ihres Mannes erfahren hat. „Hagen (ihr nach). Nun ist dein Held nur noch ein Wild für mich!“ (Hebbel, 2002, 2075) Hebbel nimmt sowohl eine Innen- als auch eine Außenperspektive ein, ist aber nicht der scheinbar „allwissende“ Autor wie der Verfasser des *Nibelungenliedes* und bleibt auch mit seiner Person mehr im Hintergrund des Geschehens.

Die Umsetzung von Hebbels Text wird anhand der Inszenierung von Karin Beier analysiert. Ihre Bühnenfassung arbeitet mit der Hebbelschen Vorlage, ohne große textliche Änderungen vorzunehmen, dennoch vermag sie es, zeitgenössische Bezüge herzustellen und konträre Schwerpunkte zu setzen.

### 3.3. Die Hebbel-Inszenierung von Karin Beier

Die renommierte Theater- und Opernregisseurin Karin Beier inszeniert an den ersten Theaterhäusern im deutschsprachigen Raum. Am Wiener Burgtheater war sie in der Spielzeit 2004/2005 als Hausregisseurin engagiert. Seit 2007 ist Karin

---

einen neuen Sinn gibt: „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!“ Der Zuschauer soll auf diese Sinngebung eingehen und Hebbels Gesichtsperspektive zu seiner eignen machen: auf die mythische Vergangenheit folgte das heidnische Zeitalter, das vom christlichen Zeitalter überwunden wurde, und die Geschichte schreitet im Hegelschen Sinne *über die Vernichtung hinweg wieder zu neuen, sinnvollen Welten weiter.*“ (Kanzog, 1987, 203/204)

Beier Schauspielintendantin in Köln. Sie führte 2004 und 2005 Regie bei den Aufführungen *Die Nibelungen* von Friedrich Hebbel bei den Nibelungen-Festspielen vor dem Wormser Dom. Dafür hat sie mit dem Dramaturgen Joachim Lux eine neue Textfassung erarbeitet, basierend auf Hebbels Werk.

Karin Beier findet zahlreiche eindrucksvolle Bilder, um die Geschichte nach Hebbel zu inszenieren. Die Kulisse des Nordportals des Wormser Doms verwandelt sich durch Videoprojektionen mal in einen Wald oder dann in Etzels Burg. Das Geschehen spielt auf einer Bühne, die mit ihren beweglichen schwarz-weißen Elementen am Boden an ein Schachbrett erinnert und viele Hebe- und Gestaltungsmöglichkeiten bietet. Flankiert ist die Bühne an beiden Seiten von silbrig glänzenden, meterhohen Elementen, in denen in Nischen fünf Musiker Platz finden. Beiers Bühnenaufbau ist gradlinig und stilistisch klar strukturiert. Sie setzt daneben auf publikumswirksame Inszenierungs-Elemente wie einen auf die Bühne fliegenden Falken, eine Meute von Jagdhunden oder einen Schimmel, auf dem Kriemhilds Sohn auf die Bühne reitet. Die Gestaltungs- und Dekorationselemente werden in der finalen Schlacht an Etzels Hof zerstört. Das Zusammenspiel von Livemusik, Bühnenbild, fantasievollen Kostümen und einem effektreichen Lichteinsatz tragen zum großen Erfolg der Inszenierung bei, die sich durch ihre facettenreiche, eindrucksvoll bebilderte Darstellungsweise auszeichnet.

Karin Beier stellt in einem Gespräch mit der Autorin heraus (2004, s. Anhang), welche inhaltlichen Schwerpunkte für sie in der Inszenierung wichtig sind. Zum einen habe sie die beiden Königinnen in den Vordergrund gestellt, als Opfer einer vermeintlich rationalen Politik von Männern. Das Stück frage im Folgenden, wie die beiden Frauen sich gegen diese Unterdrückungen zur Wehr setzen können. Beier sieht zwei Wege: Brunhild scheint zu resignieren und verweigert sich völlig. Sie trage den Hass und ihre Verzweiflung nach innen und richte beides gegen sich. Zu tief sei der Schock darüber, wie sie aus ihrer Welt gerissen wurde und in welcher Welt sie sich nun befindet. Und Kriemhild wandelt sich nach Beier von der naiven Königsschwester zu einer Frau, die sich wehrt. Sie versuche alles, um ihr verletztes Recht einzuklagen, bevor sie zum letzten Instrument, zur Rache greift. Rache wird bei der Regisseurin nicht nur als

abscheulich dargestellt, sondern ist letzte Notwehr des bis aufs Blut verletzten und gedemütigten Menschen. Kriemhild will, so Beier, Gerechtigkeit, und erst als ihre Forderung wieder und wieder abgewiesen wird, beginnt sie ihr Recht selbst zu suchen. Ihr, der Schwachen, deren Aufschrei gegen das Unrecht vergeblich war, bliebe nichts anderes übrig, als selbst Politikerin zu werden und von den Mechanismen der männlich dominierten Politik zu lernen. Kriemhild glaube am Anfang, dass sie unschuldig bleiben kann. Ihren jugendlichen Traum, das persönliche Glück außerhalb der Welt der Politik zu suchen und zu bewahren, müsse sie in einem beinahe übers Menschenmögliche hinausgehenden Maße aufgeben.

Ein zweiter Aspekt der Inszenierung liegt laut Beier auf der Frage nach der Schicksalhafterkeit von Politik, welche zwangsläufig bei Hebbel in den Untergang führe (2004). Beier stellt heraus, dass in beinahe jeder Situation auch anders hätte entschieden werden können. Das Schicksalhafte sei also auch eine selbst geschaffene Phantasmagorie, die von der Entscheidung für den möglicherweise schmerzhaften Frieden entlaste. Damit wird hier deutlich, dass Beier im Gegensatz zur Intention von Hebbel steht, der eine tragische Notwendigkeit hin zur Katastrophe sieht (vgl. die Darlegungen zu Hebbel). Die Mechanismen der Politik müssen transparent und dynamisch gezeigt werden, so Beier, um von der Vermeidbarkeit nibelungenhafter Untergänge zu erzählen. Fazit sei, dass eine Welt untergehe und das Publikum wüsste, dass es nicht so sein müsste.

„Ich verstehe das Nibelungenlied nicht als ein politisches Drama, sondern als ein Drama der Politik. Ich hinterfrage die Personen nach ihren politischen Intentionen und Leitgedanken. Die Figuren sind nicht Spielbälle des Schicksals, sondern sie bestimmen den Verlauf der Geschichte durch ihr politisches Kalkül und ihre Entscheidungen. Es greifen politische Mechanismen und Fehlkalkulationen, die letztendlich das Gewalt auslösende Moment bilden. Den Mechanismus von Verrat und Rache, von Betrug und Zerstörung sehe ich somit nicht als unausweichlich oder zwangsläufig. Die Entwicklungen haben eine konkrete rationale Grundlage, was das Stück zu einem modernen Werk macht.“ (Beier, 2004, 1)

Ein weiterer Aspekt, dem Beier in ihrer Inszenierung nachgehen will, ist der Frage, was auf Isenland passiert ist (2004). Sie sehe die Zerstörung einer archaischen Kultur, ausgelöst durch einen Vernichtungsfeldzug. Es sei wichtig zu wissen, welche Bedingungen zu dieser Gewaltbereitschaft geführt haben. Die aggressive Politik Brunhild gegenüber soll in die Christianisierung münden. Alles andere werde eliminiert. Beier fragt, wofür das steht. Sie sieht, dass bei Hebbel die Auseinandersetzung mit dem Christentum stärker thematisiert wird als beim *Nibelungenlied*. Die Burgunder verstünden sich ausdrücklich als christianisierte Hochkultur, Kriemhild werde als sehr gläubig dargestellt. Doch die christlichen Werte würden nicht greifen. Anstelle von Gnade, Vergebung oder Menschlichkeit treten, so Beier, immer stärker die archaischen Muster von Rache und Vergeltung in den Vordergrund. Die grundlegende Frage sei, ob eine christliche Ethik in unserer Welt überhaupt existieren könne. Die christliche Haltung werde nur vorgeschoben, und es werde genau das Gegenteil getan. Beier will zeigen, dass Untergangsphantasien nicht sinnvoll sind. Auch von der christlichen Erlösung zu sprechen, sei nicht richtig – das alles seien Christen gewesen, die die Vernichtung ausgelöst hätten. Das Christentum erscheine leer, nur das mythische trage noch. Beier bewertet Brunhild positiv, als ein Naturkind, das eins ist mit der Welt und seine Energien sowie Instinkte treffsicher einzusetzen wisse. Sie sei nicht entfremdet von der Welt. Ihr Instinkt sage, es könne nicht sein, dass Gunther sie besiegt, aber ihre Augen bewiesen es ihr. So wird ihr, so Beier, der Glaube an sich selbst genommen. Sie versuche ihre Vision der Unsterblichkeit rein zu halten, aber dieser Glaube werde gebrochen.

Zum Vergleich zu den Fassungen von Friedrich Hebbel und Moritz Rinke sagt Beier, Hebbel ist ernster, nicht so komisch wie Rinke. Bei Rinke seien die Figuren sehr klar definiert, bei Hebbel weniger scharf gezeichnet und dadurch spannender. Rinke formuliere seine Vorstellungen total aus. Hebbel lasse hingegen vieles offener, sei vielschichtiger und gebe keine Interpretationen vor. So sei der Schauspieler Advokat seiner Rolle und könne sie eigenständiger in der Darstellung anlegen.

In der Analyse der Inszenierungen von Karin Beier und Dieter Wedel sollen auch zur näheren Erläuterung die signifikanten Pressestimmen aufgeführt

werden. Damit verdeutlichen sich die unterschiedlichen Bewertungen der Werke (eine Auflistung der Pressestimmen findet sich im Anhang).

Die Medienstimmen beurteilen vor allem, wie Beier die Frauen in den Mittelpunkt stellt. Darin sehen sie den thematischen Schwerpunkt der Inszenierung. Der „Tagesspiegel“ schreibt über Brunhilds Schmach (17.08.04), Brunhild liebt Siegfried von Anfang an, Gunther hat sie gar nicht wahrgenommen. Doch sie werde betrogen und als Wilde am edlen Hof zu Worms vorgeführt. Auch die „Stuttgarter Zeitung“ schreibt, dass Karin Beier die beiden Frauenfiguren nun ins Zentrum gerückt und sie gleichermaßen als Opfer und als Täter dargestellt hat (17.08.04). Kriemhild, ganz weibisch, initiiere das übelste Gemetzel – um der Gerechtigkeit willen. Brunhild solle hier vor allem durch Körperlichkeit überzeugen: Die muskulöse Wiebke Puls werde nackt wie ein Tier erlegt und am Hof in Worms domestiziert.

Und auch das „Neue Deutschland“ sieht das Drama bei Beier zur Tragödie zweier gedemütigter Frauen gesteigert (16.08.04). Kriemhild sei erst eine zarte, schmiegsame Liebende, die sich hauchend in die Hochzeitsnacht mit Siegfried singe. Nach dessen Ermordung hocke sie wie ein schwarzer kranker Todesvogel in einer Dom-Nische – um in Etzels Hunnenreich balkanbuntfarben zur eiskalten Rächerin zu werden. Das „Neue Deutschland“ fragt, ob derjenige, der sich dem Zustand der Welt wirklich stellt, dies nur tun kann, indem er vernichtet? Zum Schluss sei Kriemhild eine bleiche Wahnsinnige, die unglücklich auf einem erhöhten Tisch throne und Brathühner verschlinge. Als wolle ein Mensch sühnend zurück ins tierisch Wilde seiner Vorgeschichte.

Der „Münchner Merkur“ ist der Meinung, dass sich in den beiden Frauen der schwache, unterdrückte Wille manifestiert, Recht und Gerechtigkeit durchzusetzen (16.08.04). Das sei das zentrale Thema dieser Inszenierung. Kriemhild vollziehe erst langsam, dann immer unerbittlicher die Wandlung vom fröhlichen Rüschen-Prinzesschen über die Gedemütigte, die „Gericht“ fordert, bis hin zur Rächerin, die ihre Ohnmacht in pure Gewalt eskalieren lasse, aber wisse, jetzt mache sie es wie die Ritter in Worms: „Ich bin in allem nur ihr Widerschein.“ Brunhild, aus einer fremden Welt mit verbindlicheren Regeln herausgerissen, ordne sich dem System in Worms unter, wenn sie Vertrauen entwickeln könnte.

Der Betrug verbiete ihr das. Als entkräftete, sich selbst entfremdete Barbie-Puppe stakse Brunhild zuletzt hinterher. So komme es zur gegenläufigen Entwicklung der beiden Frauen.

Und auch die „Badische Zeitung“ erkennt, dass Karin Beier die Konzentration auf die Demütigung der beiden Frauen gelegt hat, die Gewalt und Blutrache erzeugen (16.08.04). Brunhild rage wie eine heidnische Göttin aus dem Reich von Eis und ewiger Finsternis in die höfisch-dekadente Welt der Burgunder herüber, die unter Eisen und Hermelin schon die Nadelstreifenanzüge des Politikers trügen. Das Barbarische müsse dem barbusigen, hexenhaften Naturweib erst einmal mit warmen Worten und einer kalten Dusche – „Bist du getauft?“ – ausgetrieben werden, und die Männer bekehrten und dressierten die eisige Brunhild sehr gründlich zum mechanisch-seelenlosen, frigidien Dior-Püppchen. Kriemhild gehe den umgekehrten Weg. Sie sei am Anfang ein Luxusweibchen gewesen, verwandele sich nach Siegfrieds Tod in eine schwarze Witwe, die unerbittlich Recht fordere, und bei Etzel endlich in einen exotischen Racheengel.

Die „Rhein-Zeitung“ nennt Kriemhild einen weiblichen Osama bin Laden des Mittelalters (16.08.04). Sie kämpfe keinen Glaubenskrieg. Aber sie führe einen gnadenlosen Feldzug, der nicht einmal vor der eigenen Verwandtschaft Halt mache. Es sei ein Liebeskrieg, um den ermordeten Gatten Siegfried zu rächen. Atemberaubend verwandele sich Kriemhild vom liebesdummen Mädchen zu einer weiblichen Terroristin, weil sie Bürgerrechte einfordere, die im Feudalsystem der Burgunder nicht vorgesehen seien.

Die Assoziation, Karin Beiers Kriemhild mit einer Terroristin zu vergleichen, wird in dieser Forschungsarbeit nicht geteilt. Gerade Beiers Figur ist jene, die am wenigsten aggressiv und gewaltbereit auftritt, lange nach einer gerechten und friedlichen Lösung sucht und auch eine eher gebrochene Person darstellt. Das Bild der Terroristin hätte eher auf die Kriemhildfigur von Fritz Lang zugetroffen, wie die Ausführungen zu der filmischen Adaption deutlich machen werden.

### 3.4. Der Filmklassiker von Fritz Lang

Eine wichtige moderne Fassung der Nibelungensage ist die Verfilmung von Fritz Lang. Er zeigte die Nibelungen in zwei Teilen. Teil 1 wurde mit *Siegfried* betitelt und Teil 2 mit *Kriemhilds Rache*. Der schwarz-weiß Film wurde von 1922 bis 1924 auf 35mm in einer Stummfilmversion gedreht. Das Drehbuch schrieb Langs damalige Frau Thea von Harbou (vgl. Bruns, 1993).

Das Verhältnis von Drehbuch und Film wird in dieser Arbeit nicht explizit untersucht, es wird nur an einer Stelle im Abschnitt zur Kommunikation thematisiert. Die visuelle Umsetzung der Filmversion steht im Mittelpunkt.

Der in den Babelsberger Studios produzierte Film war eines der teuersten und ambitioniertesten Film-Projekte bis dahin. Die Uraufführung war ein nationales Ereignis. Lang beabsichtigte, dass der Film das deutsche Selbstbewusstsein nach dem verlorenen Krieg wieder stärkt. „Fritz Lang schuf mit dem zweiteiligen Nibelungen-Film ein Werk, in dem die Deutschen nach dem Ersten Weltkrieg ihre nationale Identität wieder finden sollten.“ (PM Wissen, 6/2001, 47) Die frühen 1920er Jahre waren geprägt von Arbeitslosigkeit, instabilen politischen Verhältnissen und einer großen Inflation. Lang berief sich auf die Wirkung des Mythos der Nibelungen, der Stabilität und Halt in einer unruhigen Zeit versprach:

„Es ging um nichts Geringeres, als für ‚unser chaotisches Zeitalter‘ (Fritz Lang, 1924, S. 28) die ‚Welt des Mythos für das 20. Jahrhundert wieder lebendig werden zu lassen, – lebendig und glaubhaft zugleich‘ (Fritz Lang, Programmbroschüre, S. 12f.).“ (Heller, 2003, 498)

Der Rückgriff auf mythische Symbole in Umbruchs-, Kriegs-, und Krisenzeiten ist für die Mythenforscherin Inge Stephan keine Überraschung (1997, 233). Es werde sich oft auf Heldinnen und Helden bezogen, wenn die nationale Identität wanke und das Individuum in seinem Selbstverständnis verunsichert sei. So wird auch Langs Verwendung der Nibelungensymbolik verständlich in Zeiten politischer Umstürze und gesellschaftlicher Umbrüche. Stephan zieht den Schluss, dass diese Rückgriffe unterschiedlich eingeschätzt werden können, als „Flucht“, „Trost“



oder „Revolte“. Obwohl sich Mythen in zahlreichen ideologischen und ästhetischen Differenzen unterscheiden, so Stephan, würden sie in Zeiten nationaler und mentaler Umbrüche mit schöner Regelmäßigkeit aufgegriffen.

Lang und von Harbou wollten mit der filmischen Fassung die Nibelungen einem großen Publikum bekannt machen, nachdem diese erst in gelehrtliterarischen, bildnerischen und musischen Zirkeln thematisiert wurden. Schon in dieser Zielrichtung wird ein Gegensatz zur Adaption des Stoffes durch Hebbel und Wagner deutlich. Das neue künstlerische Genre, der Film sollte sich an ein Massenpublikum wenden, nicht an die bürgerliche Elite. Laut Hartwich eröffnet die Leinwand der ästhetischen Inszenierung und Reflexion des Mythos, aber auch der ideologischen Projektion und Indoktrination ungeahnte Möglichkeiten (2000).

In Fritz Langs Stummfilmversion tritt das Wort genretypisch hinter das Bild und die visuellen Umschreibungen sowie Ausgestaltungen zurück. Langs Figuren leben durch ihre gestische und mimische Ausdruckskraft. Dazu Karin Bruns:

„Mit dieser optischen Codierung von Affekten wird mit dem stummen Film eine neue ‚Alphabetisierung‘ des Kinopublikums eingeleitet. ‚Ausdrucksbewegungen‘ [...] und Körpersprache der Filmakteure, die popularisierte Erkenntnisse der Physiognomie und ihrer modernen Varianten aufgreift, stellen ein komplexes Ensemble von Körper-Haltungen, Aktionen, gestischen Signalen, deutlich sichtbarer Atmung und bedeutungsvollen Blicken vor, das Distinktionen zwischen Rassen, Klassen und den Geschlechtern vornimmt.“ (Bruns, 1993, 40)<sup>48</sup>

Bei Lang sind keine Charakterdarsteller und -darstellerinnen zu sehen, die Schauspielerinnen und Schauspieler sind eher Funktionsträger. Die Psyche, das Innenleben der Figuren wird nicht ausgeleuchtet, sie sind unnahbar, entrückt,

---

<sup>48</sup> Und weiter: „Die stetige szenische Wiederholung von Gesten und Blicken, das Auf- und Abgehen, Niedersinken, Zurückweichen, Sich-Hinwerfen usw. produziert damit Effekte der Normalisierung und Wahrheitsattribution. Die Fülle visueller Daten des menschlichen Körpers, die mit dem Kino entstehen, reicht von einer ‚Dominanz des Gestisch-Ausstellenden‘, Statuarisch-Kultischen (wie in den Nibelungen) bis zu hysterischen Choreografien und Hypnose-Szenen. Was hier erlernt/eingeübt werden kann, sind Expressivität, Körperformation und Gestus moderner Subjektivität, die zunehmend den Einschreibungen des psychophysiologischen und neurologischen Diskurses unterworfen ist.“ (Bruns, 1993, 41)

stilisiert. Nicht nur Dekor und Objekte sind der Ornamentalisierung Langs unterworfen, so Heinz Heller, die Menschen selbst würden, wie vor allem Siegfried Kracauer und Lotte Eisner gezeigt hätten, zu Elementen dieser Struktur (1991). Sei es, dass sie über ihre Kostüme im wörtlichsten Sinne zum ornamentalen Zeichenträger würden, sei es, dass sie mit ihrer ganzen Physis im Ornament insistiert würden. Der Film enthalte keine Zufälligkeiten, keine Natürlichkeit. Inspiriert von den Malern der Romantik und des Jugendstils, zeige er streng komponierte Räume und Tableaus, in denen Zentralperspektive und Symmetrie dominierten. Es gebe durchgeplante Bildkompositionen, aber auch eine mythisch überhöhte Symbolik.

Mit diesem Film schuf Fritz Lang eine ganz eigene Mythologie, so sieht es Klaus Kanzog (1987, 203). Er rufe im Zuschauer ab, was ihm in groben Zügen von den Nibelungen bekannt ist und stütze sich auf jene Handlungselemente, die zu den unverzichtbaren Merkmalen des Stoffes gehören. Die Drehbuchautorin von Harbou versuche Handlungsabläufe einem Massenpublikum schnell verständlich zu machen und lege zentrale Konfliktstrukturen aus der Vorlage frei. Es würden Elemente aus anderen Siegfried-Überlieferungen hinzugenommen und die Geschichte damit weitgehend geglättet.

Der Film beeindruckt vor allem durch seine Monumentalität. Lang wollte mit der Bildersprache eine ungewöhnliche Vergangenheit wieder lebendig machen. Er produzierte einen Film, großräumig, dekorativ, feierlich, expressionistisch, mit Pathos und Leidenschaft. Lang entwarf vom Jugendstil geprägte Bilder und erzählte eine düstere Untergangstragödie (PM Wissen, 6/2001, 66). Mit streng symmetrischen Kompositionen, gigantischen Filmstudio-Bauten und einer raffinierten Lichtführung erzeugte er eine Faszination, der sich der Zuschauer kaum entziehen kann.

Die Leinwandversion zeigt keine Figuren, keine Ausstattung, keine Wirklichkeitsprinzipien aus dem 20. Jahrhundert, sondern versucht, die Nibelungen in seiner mittelalterlichen Vorstellungsweise darzustellen. Dabei gilt zu berücksichtigen, dass diese mittelalterlichen Vorstellungen von den Rezipienten des 19., 20. und 21. Jahrhunderts oftmals nicht mehr verstanden werden, deshalb sollen die eingesetzten Inszenierungsmittel den Eindruck des

Geschichtlichen erzeugen. So ist es gerade für Langs Film kennzeichnend, dass es bei der Darstellung eines Mittelalter-Bildes zu einer Mischung von Eigenem sowie Fremdem und von Elementen aus ganz unterschiedlichen Diskursen kommt.

Der Film ist geprägt durch eine ausgefeilte Lichtsymbolik, die hellen und dunklen Schattierungen machen die Gesinnung der Figuren erkennbar. Hagen ist stets schwarz gekleidet und trägt eine dunkle Augenklappe, Siegfried ist blond gelockt und stets in hellen Kostümen zu sehen. Diese Symbolik steigert sich teilweise ins Groteske, wenn bei der Hochzeit der beiden Paare Kriemhild und Siegfried in strahlendem Weiß und Brünhild und Gunther in dunklen Farben präsentiert werden. Es handelt sich hier um einen Film, der die erdachte Dunkelheit des frühen Mittelalters mit der schwarz-weißen Zeichnung des Stummfilms paart.<sup>49</sup>

Es gibt große ästhetische Unterschiede beim Vergleich der beiden Teile. Im ersten Teil werden die Figuren stilisiert und künstlich inszeniert. In den monumentalen Kulissen werden die Darstellerinnen und Darsteller durch eine detailgenaue Ausleuchtung in Szene gesetzt. Bei den Burgundern bewegen sich die Personen langsam, statuarisch und immer in strenger Symmetrie. Sie sind in Reihen angeordnet oder spiegelbildlich aufgestellt. Im zweiten Teil wird dann ein Stilwandel offenbar. Anstelle der Gemessenheit im ersten Teil mit seinen langen Kameraeinstellungen dominieren jetzt Dynamik und Beweglichkeit. Die statische Darstellungsweise wird abgelöst, es verlieren sich der schwere und langsame Erzählrhythmus und damit auch das Statische und Monumentale. Unglaublich flink und behändig bewegen sich die Hunnen in den Szenen – eine Art Wuseln wie in einem Ameisenhaufen. Damit steht die scheinbar regellose Welt der Hunnen in scharfem Kontrast zur Welt der Burgunder. Die klare Ordnung der Nibelungen steht im Gegensatz zur ungezügelten Lebensform von Etzels Volk.

---

<sup>49</sup> Andere Filme, die sich mit den Nibelungen auseinandersetzten, folgten: „Die Opernhaftigkeit von Langs Film wird besonders deutlich, wenn man diesen mit der gleichfalls zweiteiligen Nibelungen-Verfilmung von Harald Reinl vergleicht (Die Nibelungen: Siegfried von Xanten/Kriemhild Rache 1966): Obwohl sich Reinl durchaus an Langs Vorbild und damit auch am Nibelungenlied orientiert, sind seine Nibelungen ein normaler, nunmehr bunter Kostüm-Film. Er war bereits damals veraltet und hat für ein heutiges Publikum – im Vergleich mit Langs Version –

Langs Film zeigt so visuell das Aufeinanderprallen zweier Welten. In einer eindrücklichen Art und Weise werden so zwei Kulturformen in Szene gesetzt.

Auch Michael Töteberg sieht, dass im ersten Teil eine klar strukturierte Welt besteht, die von einer Kamera mit festem Standpunkt in langen Einstellungen erfasst wird, während im zweiten Teil diese Fixiertheit und Bewegungslosigkeit von einem Zusammenbruch der moralischen Werte aufgebrochen wird (1995). Nach Töteberg ist Siegfried im ersten Teil der positive Held, im zweiten Teil Kriemhild das negative Pendant. Heroischen Glanz verleihe ihr aber trotzdem die Darstellung ihrer maßlosen Rachegelüste, denn so stehe sie wie der strahlende Siegfried außerhalb der menschlichen Grenzen.

In der Stummversion von Lang wird die Handlung natürlich überwiegend durch die Filmbilder erzählt, zwischen den Szenen werden Texttafeln eingeblendet. Diese sind teils Beschreibungen, teils sind sie in wörtlicher Rede verfasst. Sie haben vor allem die Funktion, die Geschehnisse verständlicher zu machen. Durch das Einblenden von Bildsequenzen wird ermöglicht, auch auf Vergangenes zurückzugreifen und Künftiges zu sehen.

Müller zieht den Schluss, dass der Film vom Gesamteindruck eher wie eine visualisierte symphonische Großdichtung denn wie ein moderner Film wirkt (2003, 429). Dazu trügen die damals notwendigen, sprachlosen Bilder bei, die gemeinsam mit der tragenden Musik zu musikalischen Bild-Szenen zusammenfließen. Ferner hinterließen der hohe Stilisierungsgrad und die deutlich herausgestellte Künstlichkeit vieler Szenen, die vielen langen Kameraeinstellungen sowie die feierliche Langsamkeit der Bewegungen den Eindruck einer pathetischen Theatralik.<sup>50</sup> Die Figuren werden oft affektiv und wenig nuancenreich dargestellt und sind so häufig recht überzeichnet.

---

eine viel schwächere Wirkung, ja reizt manchmal eher zum Lachen.“ (Müller, 2003, 430)

<sup>50</sup> Dies wurde mit Kritik bedacht. „An kaum einem anderen Film lässt sich dieser dialektische Zusammenhang so anschaulich demonstrieren wie an Fritz Langs Nibelungen. Indem er den Nibelungen-Stoff, sein Figurenarsenal und seine Handlungselemente, auf den visuellen Gebrauchswert hin plündert, die gewonnene Beute mit spezifisch filmischen Mitteln radikal veräußerlicht und sie in ebenso abstrakten wie durchrationalisierten Formmustern sistiert, trägt er nicht nur zur Entzauberung dieses gerade in der deutschen Geschichte so nachhaltig und vielfältig mythologisch besetzten Stoffes bei. [...] Gleichzeitig behandelt Lang den Nibelungenkomplex tatsächlich auf dem avanciertesten bürgerlich-ideellen resp. ideologischen Niveau seiner Zeit, dem des hoch entwickelten Kapitalismus.“ (Heller, 1991, 365)

Mit den neuen technischen Möglichkeiten, die die Entwicklung des Film mit sich brachte, tritt auch eine Veränderung in der Wahrnehmung der Geschlechter ein. Ruth Seifert erläutert:

„Einer der Orte, an dem im Zeitalter von Massenmedien Konstruktionsmechanismen von Gender zu beobachten und zu analysieren sind, sind die Medien. Insbesondere das Medium ‚Film‘ ist ein Apparat, der über soziale Technologien massiv in die (Re-)produktion gesellschaftlicher Subjekte eingebunden ist.“ (Seifert, 1995, 48)

Wie sich die filmische Umsetzung auf die Ausgestaltung der Nibelungen-Figuren auswirkt, wird in den nächsten Abschnitten untersucht.

### **3.5. Die zeitgenössische Adaption von Moritz Rinke**

Moritz Rinkes *Nibelungen* zählen zu den bekanntesten zeitgenössischen Interpretationen des Heldenepos'. Rinke ist viel gespielter Bühnenautor der Gegenwart. Sein Stück *Republik Vineta* wurde 2001 für den Mülheimer Dramatikerpreis nominiert, und in der Kritikerumfrage der Zeitschrift „Theater heute“ wurde es zum besten deutschsprachigen Stück der Spielzeit 2000/2001 gewählt. Im Auftrag der Stadt Worms schrieb er 2002 eine neue Fassung des mittelalterlichen Texts, die bei Rowohlt erschien, vom ZDF in der Regie von Dieter Wedel ausgestrahlt wurde und im August 2002 die neuen Nibelungen-Festspiele eröffnete.

Moritz Rinkes Drama hält sich im Wesentlichen an den Handlungsverlauf der Vorlage. Viele humorvolle Anspielungen verwendet der Autor in seinem Text. Rinke erläutert in einem Gespräch mit der Verfasserin dieser Arbeit, dass ihn in seinem Stück am meisten die Frauen interessieren (2003). Die Frauen hätten sehr viel Eigentümliches in einer völlig genormten, konformen, reformlosen Welt. Sie würden dann von Männern hintergangen und beraubt, ihre Abwehrsysteme würden überlistet, und für diese Niederlage rächten sie sich bitter.

Des Weiteren sind für ihn vor allem die jungen Menschen im Stück wichtig (2002, 117). Damit meint Rinke Kriemhild und Giselher, die im Stück in einem ähnlich statisch-behäftigen und ideenlosen Staat aufwachsen, in den Rinkes Generation hineingewachsen ist. Er zieht Parallelen zur jüngsten deutschen Geschichte und zu den linksradikalen Terrorbewegungen der 1970er Jahre. Er beleuchtet die impulsive Veränderungslust von Kriemhild und Giselher, mit welcher Fantasie sie den Staat verändern wollen und wo sie sich, insbesondere Kriemhild, am Ende befinden.

Auch Marion Bönninghausen merkt an, dass es bei Rinke nicht um eine historisch getreue Adaption geht, sein Werk akzentuiert vielmehr als Spiegel der Zeit die spezifischen gesellschaftlichen Umbrüche (2004, 137). Eine Neuschreibung bietet laut Bönninghausen einen genuinen Gegenwartsbezug und damit mehr Möglichkeiten, die jüngere Generation zu erreichen, als es Aktualisierungen des historischen Nibelungen-Stoffes auf der Bühne vermögen.

Moritz Rinke will den nationalsozialistischen Vereinnahmungen des Stoffes in seinem Werk eine Absage erteilen. Er versteht seine Arbeit als Weiterarbeit am Mythos. Er ist, anders als der Nibelungendichter und auch als Hebbel, in der schwierigen Lage, eine großen Forschungs- und Rezeptionsgeschichte der Nibelungen vor sich zu haben. So schreibt er in seinem Vorwort:

„Ich habe versucht, diese mythische Höhe – inklusive der schwierigen Rezeption – herabzusetzen und die Nibelungen wirklich ganz für mich selbst zu entdecken, so als hätte ich das Pergament geschriebene Lied von 1200 zufällig in einer Bibliothek gefunden.“ (Moritz Rinke, 2002, Vorwort)

Er habe aber im Konflikt gestanden, das Stück in mythischer Höhe zu halten und dennoch menschliche Regungen verständlich zu machen.

Rinkes Drama wird im Vergleich zu der Fernsehfassung von Dieter Wedel in dieser Arbeit analysiert. Diese Gegenüberstellung stand auch im Fokus der Feuilletons nach der Uraufführung im Jahr 2002. Da noch keine umfassende wissenschaftliche Literatur zu den beiden Werken existiert, werden die Zeitungskritiken im Anschluss ausführlicher aufgeführt. So wird erkennbar, welche Fragestellungen in Bezug auf die beiden Werke vor allem von Interesse sind.

### 3.6. Die Fernsehfassung von Dieter Wedel

Dieter Wedel ist durch zahlreiche Fernsehmultiplikatoren einem großem Publikum bekannt geworden. Er ist Autor, Regisseur sowie Produzent und inszeniert regelmäßig z. B. am Thalia Theater in Hamburg. Für seine stets an brisanten und politischen Themen orientierten Fernsehfilme wie „Der große Bellheim“, „Der Schattenmann“ und „Die Affäre Semmeling“ erhielt er zahlreiche Preise und Auszeichnungen. Im Jahr 2002 und 2003 brachte er die Nibelungen nach Moritz Rinke in Worms auf die Bühne.

Dieter Wedel inszenierte Rinkes *Die Nibelungen* auf der Südseite des Wormser Doms. Das Stück wurde im August 2002 bei den neu gegründeten Nibelungen-Festspielen am vermeintlichen Originalschauplatz der Sage in Starbesetzung mit Mario Adorf, Maria Schrader, André Eisermann und vielen anderen uraufgeführt. Eine fast dreistündige 3sat-Übertragung der Generalprobe, bearbeitet Dieter Wedel für das ZDF. Diese Fernsehfassung des Open-Air-Theaterereignisses wurde am 29. September zur Hauptsendezeit um 22 Uhr ausgestrahlt und wird in dieser Arbeit analysiert. Es sahen mehr als eine Million Menschen zu – eine beeindruckende Einschaltquote für eine Kultursendung.

Der größte Teil der Inszenierung spielt auf einer weitläufigen „Bühne“, die über 30 Meter lang und 15 Meter tief ist. Die Schauspieler agieren auf einer Rasenfläche zwischen zwei Ahornbäumen. Die Kostüme wechseln zwischen Mittelalter und Moderne. In manchen Szenen stehen knapp 100 Statisten auf dem Platz. Da durch die besondere Bühnensituation größere Schauplatzwechsel, schnelle Umzüge und Verwandlungen nicht möglich sind, verwendet der Regisseur Videoeinspielungen: Zahlreiche Szenen, wie die Ereignisse auf Island, die Fahrt der Burgunder zu Etzel und die finale Schlacht werden auf zwei großen Leinwänden gezeigt.

Wedels Inszenierung beeindruckt durch ihr gelungenes Verhältnis von monumentalen Massenszenen und spektakulären Elementen, wie z. B. das Eis Pferd der Brünhild, die sich abwechseln mit kammerstückartigen Dialogen, die es vermögen, feine Nuancen, komische Elemente und emotionale Feinheiten herauszuarbeiten.

Dieter Wedel urteilt über die Rinkeschen Textfassung: „Bei Rinkes Nibelungenstück wird die Tiefe und Dramatik der Geschichte keineswegs unterschlagen. Rinkes Sprache legt es darauf an, die Geschichte zu allen Zeiten spielen zu lassen, sie überhöht und klingt dennoch heutig. Dies ist ein frecher, leichter und auch ein sehr undeutscher Zugriff auf diesen Stoff.“ (Gespräch mit der Verfasserin 2003)

Der Regisseur und das hochkarätige Ensemble fanden bei den Festspielen und vor den Bildschirmen ein großes Publikum und wurden von einem riesigen Medienecho im gesamten deutschsprachigen Raum begleitet.

### **3.7. Im Spiegel der Feuilletons: Moritz Rinke und Dieter Wedel**

Die Textfassung von Moritz Rinke und die Inszenierung von Dieter Wedel wurden von den Feuilletons, auch im Bezug auf die Genderaspekte, unterschiedlich bewertet. Über 1000 Artikel sind darüber erschienen. Im Fokus der hier vorliegenden Untersuchung steht die Resonanz der Kritiker von den überregionalen und großen Tageszeitungen. Einzelne Schwerpunkte untergliedern nach thematischen Aspekten und halten die Flut der Meinungen übersichtlich.



### **3.7.1. Figurenbeschreibungen**

Moritz Rinke hat klare Vorstellungen, wie die Figuren der Nibelungen zu interpretieren sind. Laut eigener Aussage ist es sein Anliegen, die einzelnen Personen des Nibelungenepos begreifbar und menschlich zu machen. Er wolle die Figuren vom Sockel auf den Asphalt holen (2002, 119).

Viele Zeitungen bewerten diese Intention positiv: Die Figuren bei Rinke sind sehr zeitnah beschrieben, so die „Berliner Zeitung“ (19.08.02). Alle hätten irgendeine Macke, was sie sehr sympathisch mache. Es gelingt Moritz Rinke, resümiert der „Mannheimer Morgen“, den Pathos des Stücks zu entlüften und seine Sagenfiguren ins Menschsein zurückzuführen (19.08.02). Das Stück reflektiere sich immer wieder in einem unendlichen Spiegel selbst, und die Figuren schauen sich dabei zu.

Doch Rinkes Figurenzeichnungen sind auch als deren Ironisierung bewertet, schreibt die „Rheinpfalz“ am 19.08.02. Und dies sei ein Zugeständnis an das Unterhaltungsbedürfnis des Publikums. Und die „Süddeutsche Zeitung“ urteilt weiter und kritisiert, dass es im Stück keine mitreißenden Helden mehr gibt, sondern die Figuren das Inbild des Banalen sind, die keine Aura mehr besitzen und sich machtlos und blöde verhalten (19.08.02). Vielmehr zeichne sich Rinkes Stück durch Mythenabwehr und Indifferenz in den Figurenzeichnungen aus. Es ist, so die negative Beurteilung der Zeitung „Die Welt“, ein Volk von Deppen dargestellt, und es ist nicht nachvollziehbar, wie aus der unheldischen Bodenständigkeit und dem Reformunwillen der Figuren eine derartige Kriegsschlacht aus der kurz vorher gezeichneten Komödie erwachsen kann (19.08.02).

### **3.7.2. Weibliche Figurenzeichnungen**

Das besondere Augenmerk vieler Medien liegt auf den Veränderungen, die die Frauen bei Moritz Rinke, vor allem Kriemhild und Brünhild, erfahren.

So erklärt die „Badische Zeitung“, dass die einzige Neuerung im Stück die Frauen und der Ehespießer Siegfried sind (19.08.02). Der Text handle von schwachen Männern und starken Frauen („Frankfurter Rundschau“, 19.08.02).

Obwohl den Frauen die überwiegende Sympathie der Kritikerinnen und Kritikern gilt, werden die neuen Frauentypisierungen auch negativ bewertet. Die „Leipziger Volkszeitung“ ist der Meinung, die roten Haare von Kriemhild, getragen von Maria Schrader, stempeln sie in diesem Stück zur Zicke ab, gleichwohl schreien die Frauen zu viel (19.08.02). Ebenso spricht die „Badische Zeitung“ am 19.08.02 vom Stück als Zickenstreit und von Brünhild als ziemlich blassem Mägdlein, das im sexy Netzhemdchen auf einem leuchtenden Eisferd zu den Burgundern reitet.

Und doch überwiegen die positiven Stimmen zu den Hauptdarstellerinnen. Die „WAZ“ schreibt am 19.08.02, dass die großartigen Figuren in diesem Stück die Frauen sind. Kriemhild entwickle sich überzeugend von einer sanften Träumerin zu einer rasenden Rächerin. Brünhild sei eine isländische Elfe, schön und zerbrechlich, aber aus Eis. Die Männer seien hingegen töricht. Die „Hannoversche Allgemeine Zeitung“ meint ebenso, dass Rinke mit seiner oft witzigen, selten flapsigen Sprache die starken Frauen entdeckt. Zwar entspreche die Darstellerin der Brünhild nicht der allgemeinen Vorstellung, dafür sei sie zu zierlich; dagegen sei die Kriemhild gar nicht lieblich. Der Streit zwischen ihnen entbrenne, dennoch vereine diese Frauen eins: Sie wollen die bestehende Gesellschaft nicht, Brünhild verstehe sie nicht und Kriemhild wolle sie nicht („Hannoversche Allgemeine Zeitung“ 19.08.02). Der „Tagesspiegel“ beobachtet, dass Kriemhild in Brünhild eine Verbündete sieht, mit der sie doch eine Revolution machen kann. Beide treibe die Wut auf die vorgefundene Gesellschaft der Burgunder – eine Verwandtschaft, die sich aber nicht einen könne und daher den Hass aufeinander erkläre („Tagesspiegel“, 19.08.02).

Am Schluss des Stücks gehen, so die „Süddeutsche Zeitung“ am 19.08.02, beide Frauen als einzige Lebende des Kampfes hervor, denn das Resümee des Stoffes ist: Wenn alle Männer tot sind, sind die Frauen noch am Leben.

### 3.7.3. Kriemhild

Mit großem Interesse verfolgen die Medien speziell die Interpretation von Kriemhild. Moritz Rinke, der sich in seiner Magisterarbeit schon eingehend mit Ulrike Meinhof beschäftigt hat, sieht große Parallelen in der Darstellung von Kriemhilds und Meinhofs Rachegelüsten.

Kriemhild, nachdem sie gesehen hat, dass mit ihrem Ehemann eine Umwälzung der Welt mit friedlichen Mitteln nicht zu machen ist, so die „Hannoversche Allgemeine Zeitung“, setzt ihren Kampf gegen die Beharrer einer besseren Welt nun mit terroristischen Mitteln fort, und ihr Zerstörungswerk richtet sich gegen die eigene Familie (19.08.02). Und weiter schreibt die „Hannoversche Allgemeine Zeitung“, dass auch die Passage, in der Kriemhild Hagen das Geheimnis über Siegfrieds Verwundbarkeit verrät, eine zwielichtige Stelle ist. Sei es die Angst um Siegfried, die sie treibe oder sei es Berechnung, dass Kriemhild Siegfrieds größtes Geheimnis preisgebe? Hätte Kriemhild Hagen das Geheimnis absichtlich verraten und würde sie dann nach Art einer Terroristin versuchen, die Gesellschaft, die sie kritisiert und ändern möchte, mit gewalttätigen Mitteln umzustürzen, wäre dies eine wahrhaft tief greifende Veränderung der Hassmotivation von Kriemhild.

Diesen Punkt greift die „Stuttgarter Zeitung“ auf und wirft Rinke vor, dass er nicht erklärt, warum Kriemhild Siegfried verraten hat (19.08.02). Rinke wolle die Komplexität des Stücks reduzieren, dadurch würden aber die Fragen, die sich stellten, nicht weniger.

In Rinkes Nibelungen geht es also zu einem großen Teil um die Aushandlung von Geschlechterrollen und -bildern, was die Fokussierung der Medienstimmen auf die Ausgestaltung der weiblichen und auch männlichen Figuren deutlich macht.

### **3.7.4. Männliche Figuren**

Vor allem der Schauspielstar Mario Adorf wird in der Hauptrolle des Hagen ganz genau von den Medien beobachtet. Die Beurteilung seiner Figur fällt nicht eindeutig aus.

Mario Adorf spiele Hagen nicht als einen puren Bösewicht, sondern als Staatsmann, dem es gelingen muss, schwierige Entscheidungen zu treffen („Nordwest Zeitung“ 19.08.02). Er sei ein liberaler Machtpolitiker, ein weit blickender Realpolitiker. Alle anderen Helden seien Neurotiker, Spinner und Haudraufs („Badische Zeitung“ 19.08.02). Von der „WAZ“ hingegen wird Mario Adorf als blass beschrieben (19.08.02). Dies könne eine Folge dessen sein, dass er der einzige Vernünftige im Stück sei, ohne jeden Zug ins Überdrehte. Der „Spiegel“ vom 12.08.02 urteilt, es handelt sich in dieser Version um einen müden Hagen. Und die „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung“ schreibt am 18.08.02, dass Rinke ein Figurenversther ist, der zu nett ist, um seine Figuren einem klaren Urteil auszuliefern. Er zeichne Hagen als skeptisch, in sich gekehrt und menschlich und nehme ihm damit jeden Motor seines Tuns, da von der Triebkraft des Originals wenig übrig bleibe.

### **3.7.5. Nationalsozialistische Vereinnahmung**

Von den Feuilletons wird auch immer wieder die Frage aufgeworfen, welche Position der Rinkesche Text in Bezug auf die Vereinnahmung verschiedener Textmotive des Nibelungenepos durch nationalsozialistisches Gedankengut hat. Allgemeiner Tenor der Zeitungen ist, dass Moritz Rinke diesen Passus der Rezeptionsgeschichte weitgehend ausgeblendet hat. Außer einigen wenigen Fingerzeigen, wie dem ausgeschenkten Wein, einen Burgunderjahrgang ‘33 bzw. ‘45, oder der besonderen Betonung, dass der starke Siegfried Holländer und nicht Deutscher sei, finden sich keine weiteren Hinweise auf eine Auseinandersetzung mit der nationalsozialistischen Vereinnahmung des Stoffes.

Diese Ausklammerung wird überwiegend positiv bewertet. Rinkes Stück wird zugeschrieben, dass es die menschlichen Abgründe im Stück aufzeige, aber

trotzdem die Vergewaltigung durch die Geschichte ausklammere („Leipziger Volkszeitung“, 19.08.02). Rinke lässt, so die „Nordwest Zeitung“ vom 19.08.02, alle weiteren Auseinandersetzungen mit der Rezeptionsgeschichte des Epos links liegen und will auch keinerlei Gegendarstellung oder keinen Gegenentwurf aufzeigen. Der „Mannheimer Morgen“ (19.08.02) sieht einen freien Umgang des Stoffes mit dem Schutt der Rezeptionsgeschichte.

### 3.7.6. Sprachliche Umsetzung

Im Fokus der Feuilletons steht die sprachliche Umsetzung des mittelalterlichen Textes in eine moderne, zeitgemäße Sprache. Rinkes Umgang mit den über 2000 Strophen des *Nibelungenliedes* wird sehr eingehend beobachtet und unterschiedlich beurteilt. Einig sind sich die Journalisten, dass es nicht um eine formstrenge, sprachliche Darstellung und eine Anlehnung an den Sprachrhythmus des *Nibelungenliedes* geht.

Überwiegend kritisch äußern sich die „Süddeutsche Zeitung“ und „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ zum Text. Die „Süddeutsche Zeitung“ sieht keine Gedanken mit Tiefe (19.08.02, Titel: „Heldenschaschlik an Burgundersoße. Kannst Siggis zu mir sagen: ‚Die Nibelungen‘ als Freilichtspektakel vor dem Wormser Dom). Die „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ kritisiert das Wort-Geplätscher und ein verkommenes Deutsch (19.08.02, Titel: „Verkommenes Deutsch, Nibelungenmaterial: Das Wormser Leihefestspiel“).

Anders die „Badische Zeitung“, die zu dem Urteil kommt, dass Rinke sich auf einer Gradwanderung zwischen trübem Pathos und unfreiwilliger Komik bewegt und dadurch gerade eine Balance hält zwischen tragischem Tief- und parodistischem Schwachsinn (19.08.02).

Häufig werden die Gegensätze von Ironie und Witz gegenüber der Distanz und Brutalität in Rinkes Sprachjargon beschrieben. So die „Nordwest Zeitung“ vom 19.08.02, die Rinkes Sprache als ironisch charakterisiert, die aber auch Gewalt in sich vereint. Die „Berliner Zeitung“ vom 19.08.02 schreibt Rinkes Sprache einen semi-infantilen Wortgebrauch zu, zudem herrscht ein Pointenzwang. Die „Frankfurter Rundschau“ vom 19.08.02 beurteilt den Text als

unterhaltsam wie bedeutungslos. Die „Nürnberger Nachrichten“ verurteilen die Rückgriffe auf den Witzgebrauch nicht (19.08.02). Sie bezeichnet die Fassung als witzig, als theatralisch wirksame Vorlage, eine Spielerei mit dem Spektakel.

### **3.7.7. Intention des Textes**

Die Deutungen über Rinkes letztendliche Stückintention fallen natürlich nicht einheitlich aus. Und doch steht der Versuch von Kriemhild und Giselher, die eingefahrene und starre Gesellschaft zu ändern, im Mittelpunkt der Betrachtungen.

Laut „Neuem Deutschland“ möchte Rinke mit dem Stück die Verheißung auf ein besseres und sinnvoller Leben darstellen (20.08.02). Aber alle Strategien, sich von den eingefahrenen und ritualhaften Lebensinhalten zu lösen, würden als sinnlos bezeichnet. Die Opposition entpuppe sich bei Rinke als leere, müde Übung, aber auch die blinde Vernichtung von allem biete sich nicht als verheißungsvolle Lösung an. Die „Südwest Presse“ schreibt, Kriemhild und Giselher sind diejenigen, die der müden Führungsclique um König Gunther nichts abgewinnen können, da die sich wie satte Popstars benehmen (19.08.02). Beide versuchen Veränderungen herbeizuführen, wüssten aber nicht, in welche Richtung diese laufen sollen. Nach dem Motto: ein bisschen mehr Freiheit für alle, plus einige gute Taten mehr. Kriemhild wolle erst Veränderungen durch Machtspielchen herbeiführen und setze dann auf Gewalt und Krieg. Auch der „Mannheimer Morgen“ resümiert, dass das Stück von dem Wunsch nach einem humaneren Leben erzählt, das am Ende aber in einer schaurigen Apokalypse ertrinkt, die aber in einer wohlthuenden ironischen Leichtigkeit erzählt ist (19.08.02).

Der „Münchener Merkur“ vom 19.08.02 mit dem Titel „Erst Gaudi, dann Gemetzel“ stellt fest, dass Rinke keine Psychologisierung der Figuren wie Hebbel vorantreiben will, er zeigt keine Idealfiguren, sondern eher eine Überdrussgesellschaft aus der Spaßgesellschaft. Die „Neue Zürcher Zeitung“ sieht in der Inszenierung die Darstellung einer Geschichte über Tabubrüche und daraus resultierend eine Infektion des Bösen, die alle Figuren erfasst (19.08.02).

Viele Artikel kritisieren die Darstellung des Kampfes zwischen den Burgundern und König Etzels Truppen in der Fernsehfassung. Die Darstellung sei ausufernd detailliert und fast schon blutrünstig dargestellt. Der „Spiegel“ sieht diese Szenen als zu unironisch beschrieben und inszeniert (12.08.02).

Die „Augsburger Allgemeine“ erklärt, dass das Stück ein alberner Versuch ist, einen zeitlos faszinierenden Mythos durch den Rückgriff auf komödienhafte Stilmittel zu entstauben, womit nur der Mythos veräppelt wird. Die „Leipziger Volkszeitung“, auch vom 19.08.02, fragt korrespondierend dazu, ob das *Nibelungenlied* in der heutigen Zeit auf der Bühne gezeigt werden kann, ohne es kitschig zu inszenieren oder ohne es mit bizarrer Komik zu zeigen.

Die „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung“ bedauert, dass Rinke mit dem Mythos oder den nationalen Elementen in dem Epos nichts mehr anzufangen weiß, dabei ist er selbst Teil des Problems, denn seine Nibelungen leben aus der Haltung einer Generation heraus, die mit dem Begriff des Nationalen, mit dem Mythos nichts mehr anfangen kann (18.08.02). Die Zeitung resümiert, dass das Stück ein Mythenweichspüler ist. Die Utopie von Giselher und Kriemhild werde immer mehr zu einem ratlosen Idealismus verwischt; es frage sich, warum sie eine burgundische Rundumerneuerung herbeiführen wollen. Schuld daran sei das „sinnlose Leben“ einer Generation, die alles habe außer Wut. Rinke verweigere sich dem Epos und zeichne im ersten Teil eine beschwingte Liebeskomödie, die dann dummerweise in die Tragödie kippe. Rinke erzählt so, fasst die „Sonntagszeitung“ zusammen, von den Lügen der Männer und deren Macht sowie vom Unglück und der Eifersucht der Frauen. Insgesamt zeichnen sich die Männer dadurch aus, dass sie schwach seien, während die Frauen enttäuscht über ihren eigenen Lebensweg seien. Aber wenn alle als schwach und konturlos gezeichnet werde, dann sei es das Drama einer ganz normalen Familie, auch wenn „krachig“ gestorben werde.

### 3.7.8. Verhältnis Text–Inszenierung

Die Beurteilung der Medien, wie das Stück im Verhältnis zur Inszenierung zu sehen ist, fällt unterschiedlich aus.<sup>51</sup>

Vor allem der „Tagesspiegel“ vom 19.08.02 ist sehr eindeutig in seiner Meinung, als er der Wedelschen Inszenierung vorwirft, sie macht aus Rinkes Königstrio ein Clownskabinett und auch die weiteren Personendarstellungen von Wedel kritisiert. Das Stück von Rinke sei von Wedel nicht optimal inszeniert worden.

Anders „Die Welt“ vom 19.08.02, die Rinkes Text als Luftblasentheater bezeichnet, bei der auch Wedel mit seiner Inszenierung nichts retten kann. Die Agentur „ddp“ resümiert hingegen, dass Wedels Regiearbeit überzeugend ist (18.08.02). Die „Berliner Zeitung“ merkt an, dass Tragik durchaus im Stück von Rinke vorhanden ist, dass diese aber nicht von Wedel entdeckt wird (19.08.02). Die Inszenierung sei ein unmotiviertes Spektakel, aber lustig inszeniert.

Die „Südwest Presse“ vom 19.08.02 bedauert, dass Wedel es nicht vermag, die Einzelheiten des Stückes herauszuarbeiten, sodass einiges untergeht. Das Ende gestalte er mit Action-Film-Qualitäten aus, aber er vergesse in seinem Zirkus der Extraklasse, die Leerstellen für den Zuschauer zu lassen. Dieser finde nicht die Zeit, sich durch das Assoziieren und auch das Nachdenken zu einem inneren Beteiligten des Geschehens zu machen.

---

<sup>51</sup> Jan-Dirk Müller urteilt folgendermaßen über das Verhältnis von Text und Inszenierung: „Welche Wirkungen die durch intensives Medien-Engagement gekennzeichneten Freilicht-Aufführung von Moritz Rinkes ‚Die Nibelungen‘ bei den Wormser Nibelungen-Festspielen (2002), eine erneute Dramatisierung des Nibelungenliedes, haben wird, muss sich erst noch zeigen – nach meiner Meinung macht die Textlektüre des Stückes einen besseren Eindruck als die spektakuläre Wormser Freilicht-Produktion, von der sowohl die Generalprobe als auch die eigentliche Premiere (17.8.2002), die im Fernsehen übertragen wurden.“ (Müller, 2002, 422)



Die „Neue Zürcher Zeitung“ vom 19.08.02 sieht den Willen im Stück, die Nibelungen als moderne bewusst reflektierende Parabel, einer in Selbstdarstellungsposen erstarrten Wohlstandsgesellschaft zu präsentieren. Doch der von Rinke angestrebte Kammerton könne sich bei Wedel nicht entfalten; die vom Autor verteilten Hiebe auf Politikmüdigkeit, Identitätskrisen und Nationalstolz gingen unter.

Diese Einschätzung der Schweizer Zeitung kann diese Untersuchung nicht bestätigen. In der anschließenden Analyse wird deutlich, mit welch einprägsamen Inszenierungsmitteln Dieter Wedel vor allen Dingen die Müdigkeit im burgundischen Staat und die Zerrissenheit der Charaktere herauszuarbeiten weiß.

Erkennbar wird in diesem Abschnitt vor allen Dingen eines: Die vielfältigen Aspekte, die das Textwerk und die Inszenierung bestimmen und die unterschiedlichen Meinungen, die darüber bestehen. In der folgenden thematischen Beleuchtung stehen nun die Geschlechterbilder aller Fassungen zur Analyse.

## **4. Analyse der Werke**

In drei Schwerpunkte wird die Analyse der Geschlechterentwürfe aufgegliedert. Erst werden die weiblichen Figuren, dann die Geschlechterkonstellationen und schließlich die geschlechtsspezifischen Darstellungsweisen untersucht.

Zur Vorgehensweise: Zu Beginn der Forschung wurde eine qualitative Inhaltsanalyse der Texte durchgeführt. Mit einem Vergleich der Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Werke kristallisierten sich die einzelnen Themenschwerpunkte heraus, die besonders für das Forschungsthema dieser Arbeit relevant sind. Die Ergebnisse werden in den folgenden Abschnitten dargelegt.<sup>52</sup>

### **4.1. Die weiblichen Figuren**

Brünhild und Kriemhild machen deutlich, wie die weiblichen Figurenentwürfe zu beschreiben sind und wie sie sich verändern. Ebenso werden das Verhältnis der beiden Königinnen und deren Streit eingehend beleuchtet. Brünhild ist eine zentrale Figur in den Szenen, die auf Island und bei den Burgundern spielen. Kriemhild steht im Zentrum der gesamten Erzählung.<sup>53</sup> Beiden Frauen ist eines gemeinsam: Sie stören die gesellschaftliche Ordnung und das reibungslose Zusammenleben der männerdominierten Gemeinschaft. Am Beispiel von Brünhild soll der Frage nachgegangen werden, wie sie gegen die sozialen Regeln verstößt und wie dies reglementiert wird.

---

<sup>52</sup> Die Fotos am Ende der Abschnitte dienen zur Visualisierung der besprochenen Szenen. Einige Schauspieler sind sowohl in der Inszenierung von Wedel als auch bei Beier zu sehen.

<sup>53</sup> Dazu Grosse: „Kriemhild ist eine wichtige Person im Werk der Nibelungen.“ (Grosse, 2002, 727)

#### 4.1.1. Brünhild – Reglementierung weiblicher Stärke

Jenseits des Meeres lebt auf Island die Königin Brünhild oder (bei Hebbel) Brunhild. Ihre Schönheit verbindet sich mit einer unermesslichen Kraft. Männer, die um sie werben, müssen sie in drei Wettkämpfen – im Speerwerfen, Steinwerfen und Weitspringen – besiegen. Wenn ihnen das nicht gelingt, verlieren sie ihr Leben. Gunther hört von dieser außergewöhnlichen Frau, will sie heiraten und möchte sie mit der Hilfe von Siegfried auf Island bezwingen. Das Vorhaben ist erfolgreich mit der Tarnkappe. In Worms muss Siegfried ein zweites Mal aushelfen, da Brünhild Gunther im Schlafgemach zurückweist.

Diese Stärke der isländischen Königin gibt es bei den übrigen Frauenfiguren nicht. Brünhild stellt damit eine Ausnahme dar. Ihre Kraft steht in allen Texten im Gegensatz zu der Geschlechterordnung, die normalerweise die Männer als die körperlich Überlegenen charakterisiert. Ihre Bezwingung ist als Wiederherstellung auch der männlichen Macht zu verstehen. „Die Welt, an deren Spitze tatsächlich eine Frau steht, die durch ihre Stärke nahezu allen Helden überlegen ist, erschüttert die Erwartungen einer höfischen Männerwelt.“ (Müller, 1998, 403) Brünhild flößt den Männern Angst und Furcht ein, denn weibliche Kraft und Gewalt ist nicht akzeptabel.<sup>54</sup> Folgende Assoziationen werden für sie im *Nibelungenlied* gefunden: „Hagen: Wo sind wir bloß hingeraten, König Gunther? Wie verlieren wir das Leben! Die Dame, die Ihr lieben wollt, ist die Frau des Teufels.“ (NL, 2001, 438)<sup>55</sup> Brünhilds Stärke wird also als Bedrohung

---

<sup>54</sup> Dazu meint Lienert, dass das männliche Privileg permanenter Gewaltbereitschaft in der Projektion auf die Frau zum Schreckbild wird (2003, 107). Die Katastrophe wird, laut Lienert, weitgehend der gewalttätigen Frau angelastet, das Unbehagen an den Gewalteskalationsmechanismen der heroischen Welt umfunktioniert in ein Unbehagen an der quasi „abnormen“ gewalttätigen Frau.

<sup>55</sup> Gephart stellt die Szene auf Isenland in Verbindung mit einem weltordnenden Herrschaftsanspruch von Patriachat oder Matriachat. „Hinter den höfischen Ritualen bietet das Nibelungenlied einen Machtkampf der Geschlechter, wie er seinesgleichen sucht und vor allem in der Hochzeitsnacht oder den Hochzeitsnächten Gunthers paradigmatische Gestalt annimmt. Eine brisante Gegenwelt zu dem patriachal organisierten Worms bietet zunächst die Frauenburg auf Isenstein, welche die Männer mit verführerisch offenem Tor empfängt, um ihnen dann die Waffen als die Insignien ihrer Männlichkeit abzunehmen. Das gesamte Wormser Personal gerät dort im Zuge des Wettkampfes mit Brünhild ins Zittern, und selbst Siegfried bleibt nicht von ängstlichen Anwendungswandlungen verschont. Dass die starke Brünhild dann doch noch überwunden wird, kaschiert letztlich nur notdürftig die offenbar gewordenen Schwächen der Wormser. Isenstein ist das

wahrgenommen. Sie wird mit dämonischen Mächten gleich gesetzt und negativ bewertet.<sup>56</sup> Und auch Friedrich Hebbel zieht diese Parallele. „Siegfried: Ein Teufelsweib!“ (Hebbel, 2002, 1088) Ähnlich wie Brünhild gilt Etzel auch als unglaublich stark, unerbittlich und tödlich für seine Feinde. Er wird zwar als ein grausamer Herrscher bezeichnet, doch niemals wird er mit dem Teufel auf eine Ebene gestellt. Hier zeigen sich Unterschiede in Bezug auf die Darstellung von Männern und Frauen, da die Kraft von einer Frau als etwas Unnatürliches, etwas Teuflisches wahrgenommen wird. Dabei variieren die Werke in wichtigen Details, wenn sie erklären, weshalb Brünhilds Kraft als Bedrohung verstanden wird und bezwungen werden muss. Diese werden im Folgenden dargelegt.

Im *Nibelungenlied* wird eingehend deutlich gemacht, warum die Burgunder einer Niederlage gegen eine Frau so schmerzlich entgegensehen würden. Diese würde das kriegerische Ansehen der Burgunder und die Ehre, die sie damit verbinden, beschädigen. „Bisher hat man uns Krieger genannt; wie aber werden wir hier das Leben verlieren? Sollen uns in diesem Land etwa Frauen zugrunde richten?“ (NL, 2002, 443) Das Epos urteilt, dass es für einen Mann nicht als standesgemäß gilt, durch die Hand einer Frau zu sterben. Es darf nicht sein, dass die Männer als schwach erscheinen, weil sie nicht aus eigener Kraft eine Frau besiegen können. Als im Schlafgemach Siegfried und Brünhild miteinander kämpfen, wird noch klarer, warum den Männern der Sieg über Brünhild so wichtig ist. „Verdammt“, dachte der Krieger bei sich, „wenn ich jetzt mein Leben durch die Hand eines Mädchens verliere, dann können künftig alle Frauen ihren Männern gegenüber auftrumpfen, die vorher nie an so etwas gedacht haben.“ (NL, 2002, 673) Es geht bei der Bezwingung von Brünhild darum, dass eine bestehende Ordnung zwischen den Männern und den Frauen aufrechterhalten wird, indem die Männer die körperlich Stärkeren bleiben. Je mehr Brünhild die Möglichkeit zu

---

Signum für die übermächtige Frau und eine entsprechende Angst der Männer [...].“ (Gephart, 2005, 190) Auch Classen meint, dass die Fahrt nach Isenstein ein Versuch der Burgunder gewesen sei, die Überlegenheit des Patriachats über das letzte Matriachat zu beweisen (1992, 102).

<sup>56</sup> Dazu Jan-Dirk Müller: „Die Heldenepik erzählt von einer Männerwelt. Das gilt so selbstverständlich, dass Gunther sich vor der Burg Prünhilts, von deren amazonenhaften Wesen er doch gehört hat, die Frauen, die er sieht, nur in der Obhut eines Landesherren denken kann. [...] In Heldenepik herrscht ein negatives Frauenbild vor.“ (Müller, 1997, 190)

selbstbestimmten Handeln erhält, desto mehr gerät die bestehende Weltordnung aus den Fugen. Sollte eine Frau sich der Kraft eines Mannes widersetzen können, so könnte dies den anderen Frauen als Vorbild dienen. Brünhild ist damit eine Projektionsfläche von männlichen Ohnmachtsphantasien. Weibliche Kraft wird als gefährlich für die bestehenden Geschlechterverhältnisse dargestellt und muss daher besiegt werden.

Durch die gewaltsame Bezwungung im Schlafgemach wird Brünhild entmachtet. Sie verliert ihre übernatürlichen Kräfte.<sup>57</sup> Siegfried rettet damit die Vorstellung von männlicher Stärke und Überlegenheit. Er stellt die ursprünglichen Konstellationen zwischen den Geschlechtern wieder her. Er überwindet Brünhild als Zerstörerin und Feindin der männlichen Ordnung. Nachdem sie bezwungen ist, stiehlt Siegfried ihren Ring und Gürtel. Der Gürtel steht für ihre physische Stärke und Macht. Beides seien Memorialzeichen im Sinne der Bezeugung eines Rechtsanspruchs, der durch diesen Sieg manifestiert werde (Wenzel, 1992, 332).

Auch bei Rinke und Wedel geht es um die Positionierung der Geschlechter, die Brünhild auf den Kopf stellt. Siegfried warnt König Gunther und Hagen eindrücklich vor ihr.

„Hagen, das ist eine verrückte Welt! Da sind die Frauen Kämpfer, aber besser, als Männer je kämpfen konnten! Und gleichzeitig sehen sie aus wie Frauen, aber besser, als Frauen je ausgesehen haben! Ich sage Euch, das hält kein Mann aus, der auf dieser Erde steht! Frauen, Hagen, besser als Männer! Und schöner als Frauen!“ (Rinke, 2002, 33)

---

<sup>57</sup> Zwei Fragestellungen werden in diesem Zusammenhang angeführt, die hier nur am Rande erwähnt werden sollen. Zum einen geht es darum, ob Siegfried Brünhild „entjungfert“ oder ob er sie nur im Kampf bezwungen hat. Rechtlich ist Brünhild zwar Gunthers Frau, doch körperlich ist die Ehe nach der Rückkehr noch nicht vollzogen. Ein Beischlaf von Brünhild und Siegfried ist als Vertrauensbruch zu sehen. Zum anderen wird in den Fassungen unterschiedlich dargestellt, ob Brühilds Kräfte gewichen sind, da Siegfried ihr den Gürtel genommen hat oder eben weil sie „entjungfert“ wurde. Interessant ist hierbei auch die Art und Weise des Erzählens. Während im *Nibelungenlied*, bei Lang und in der Inszenierung von Karin Beier die Szene des Kampfes geschildert bzw. gezeigt wird, überspringen Hebbel und Rinke diese Sequenz und erzählen sie nur in einem Rückblick am anderen Morgen. Es kann nicht klar beurteilt werden, warum diese Autoren diese wichtige Szenen nicht beschreiben. Hebbel könnte Rücksicht auf die moralische Einstellungen seiner Zeit genommen haben. Bei Rinke waren es wohl eher dramaturgische Überlegungen, die ihn dazu veranlasst haben, die Szene nicht darzustellen.

Damit macht Rinke klar, welche Wertigkeiten den Geschlechtern zugeordnet werden: Die Männer sollen kämpfen, und die Frauen zeichnen sich durch Schönheit aus. Diese Unterteilung wird von Brünhild durchbrochen. Sie stellt die Geschlechterordnung auf den Kopf.

In der Inszenierung von Dieter Wedel wird dieser Aspekt allerdings etwas aufgeweicht. Wedel betont in seiner Darstellung der Königin von Island ihre Schönheit, weniger ihre Stärke. Brünhild wird dem Zuschauer in einer freizügigen Pose vorgestellt: Sie ist in einem durchsichtigen Netzhemd zu sehen, durch das ihre Brüste gut zu erkennen sind. Sie dreht sich um und schaut geheimnisvoll lächelnd in die Kamera. Dann öffnet sie ihren Mund, wirft ihren Kopf leicht nach hinten und schüttelt ihre Haare. Die eigentliche Kampfszene zwischen ihr und den Männern wird bei Wedel nicht gezeigt. Wedels Brünhild wird eher auf ihre äußeren Reize beschränkt, sie soll verführen, ihre körperliche Stärke wird nur angesprochen. Den letzteren Aspekt müssen sich die Zuschauerinnen und Zuschauer leider vorstellen. Damit wird dieses wichtige Wesensmerkmal Brünhilds in Dieter Wedels Inszenierung nicht klar genug heraus gearbeitet, sie bleibt auf eine Eigenschaft beschränkt (Abbildung 1: Wiebke Puls als Brunhild). Bei Wedel bleibt daher Brünhild in ihrer Schönheit gefangen und wird nicht so eindrücklich wie bei Lang oder Beier mit ihrer Stärke und Kraft als furchteinflößende Frau charakterisiert.

Doch in Rinkes und Wedels Fassungen wird noch ein weiterer geschlechterfokussierender Punkt angeführt, der erklärt, weshalb Brünhild die allgemeingültigen Regeln der Geschlechter nicht durchbrechen darf. Brünhild hängt Gunther in der Hochzeitsnacht an einen Fahnenmast (Abbildung 2: König Gunther hängt am Fahnenmast). Er sagt von der Höhe herab zu Hagen, dass es dem Staat gar nicht gut gehe. Wenn Frauen Männer bezwängen, sei das Gemeinwesen bedroht. Gunther reagiert verzweifelt und ruft Siegfried zu: „Bring sie um. Schlag ihr die Brust ab.“ (Rinke, 2002, 52) Er zielt als Gegenwehr verbal erst auf ihre Person und dann auf ihre weiblichen Attribute. Die Männer sind also die Verantwortlichen im Staat, und wenn ihre Autorität untergraben wird, gerät das gesamte Gemeinwohl in Gefahr.

Diese Reduktion auf eine bestimmte Rollenverteilung der Geschlechter – der Mann regiert und herrscht über die Streitkräfte, die Frau bleibt zu Hause – wird an folgendem Ausspruch Gunthers noch augenfälliger. Nach dem Königinnenstreit fragt Brünhild Gunther, warum die Armee so lange in der Ernte ist. „Gunther: Früher hat sie die ganze Welt bewegt, heut denkt sie an Trauben. Brünhild, morgen geb ich Anweisungen und übermorgen ist die Armee hier. Gibt es denn keinen Damenball heute?“ (Rinke, 2002, 65) Der König möchte seine Frau gerne aus dem Geschehen ausschließen sowie auf ihre Rolle als Hofdame verweisen und reduzieren. Doch Brünhild denkt nicht daran und schaut in Wedels Inszenierung verächtlich zu ihm herab (Abbildung 3: Brünhild schaut Gunther an).

Rinke gibt seiner Brünhild noch weitere Handlungsmöglichkeiten: Als am Wormser Hof darüber beraten wird, wie nach dem Königinnenstreit nun mit Siegfried verfahren wird, ist sie während der Besprechung die einzige Frau am Tisch. Zwar ist Brünhild im *Nibelungenlied* auch anwesend. „Brünhild ist im Mordrat anwesend, sie äußert sich aber (als Frau) nicht.“ (Ehrismann, 2002, 100)<sup>58</sup> Aber bei Rinke treibt sie den Entscheidungsprozess aktiv voran.

„Brünhild: Wie lautet der Rat für Euren König heute?

Hagen: Töten. Siegfried.

Brünhild: Warum?

Hagen: Ich denke an die Ehre meiner Königin. Was soll ich lange reden.

Brünhild: Gernot?“ (Rinke, 2002, 65)

---

<sup>58</sup> Dennoch kommt Ehrismann zu dem Urteil, dass entgegen diesem Zitat steht, dass sie in der mittelalterlichen Fassung bei diversen Staatsaufgaben mitwirkt: „Das ‚Nibelungenlied‘ erzählt die Geschichte zweier politischer Frauen, die in Bezug auf *gewalt* bzw. *richeit* ihren Männern gleichgestellt sind, und die Männer wollen, dass dies auch so ist. Theorie und fiktionale Wirklichkeit klaffen nicht auseinander. Kriemhild ist zwar stärker durch die Liebe, Brünhild – vielleicht wird deshalb neben ihrer Schönheit zeichenhaft die *kraft* (326,3) besonders hervorgehoben – stärker durch politisches Handeln gezeichnet; dies ändert jedoch nichts an der Machtfülle, die sie beide innehaben. Der Krönungsakt ist (in der politischen Wirklichkeit, der hier als Verständnishorizont mitgesehen werden muss) der Höhepunkt einer Zeremonie [...]. Als *concors regni* ist sie über ihren Mann definiert, sie erfüllt, wenn ihre *gewalt* auch nicht näher bestimmt ist, jedoch durchaus nicht nur symbolische Aufgaben. Sie wirkt aktiv mit an der Rechtsprechung und im lehnsrechtlichen Bereich und kann Einfluss auf die Personalpolitik nehmen.“ (Ehrismann, 2002, 159/160)

Brünhild nimmt damit einen handelnden Part ein und steuert die Staatsgeschäfte. Gunther wird als machtlos und regierungsunfähig dargestellt. Bei Rinke und Wedel ist es nun möglich, dass sich eine Frau aktiv am politischen Geschehen beteiligt und damit die Rolle des burgundischen Herrschers untergräbt.

Im *Nibelungenlied* und bei Rinke/Wedel wird die Bedrohung der Geschlechterordnung durch Brünhild aufgezeigt. Und doch unterscheiden sich die Werke darin, dass sie die Szenarien unterschiedlich begründen. Im *Nibelungenlied* wird befürchtet, dass sich die Frauen über die Macht der Männer hinwegsetzen und deren Autorität nicht mehr anerkennen. Sie würden dadurch den Ehrbegriff der Männer verletzen. Die körperliche Stärke einer Frau gehört nicht zum Rollenmuster, das im mittelalterlichen Kontext für sie vorgesehen ist, und das wird geahndet. Bei Rinke/Wedel gerät durch Brünhild das Gemeinwohl des männergeführten Staates in Gefahr. Anders als im *Nibelungenlied* sind nun die starken Frauen nicht nur eine Bedrohung für die Geschlechterordnung, sondern auch für die Staatsordnung. Rinke lässt also politische Komponenten miteinfließen. Mit dem Ehrbegriff und der politischen Dimension werden jeweils unterschiedliche Begründungen verwoben.

Auf Friedrich Hebbels Text basierend, stellt Karin Beiers Inszenierung einen neuen Aspekt heraus, warum die Übermacht von Brunhild eine Bedrohung für den Wormser Hof darstellt.<sup>59</sup> Beier führt hier eine weitere, nämlich eine kulturelle Komponente an. Brunhild steht gleich zu Anfang der Aufführung im Mittelpunkt. Volker von Alzey beginnt damit, Brunhild und ihr Land zu beschreiben. Während Volker spricht, betritt Brunhild die Bühne. Sie hat ein archaisches, amazonenhaftes Aussehen, trägt eine Ganzkörper tätowierung vom Hals bis zu den Füßen, ist nur mit einer Fellhose und einem weiten Umhang mit weißen Fransen bekleidet. Volker sagt: „Sie wohnt in einer Flammenburg“, gleichzeitig

---

<sup>59</sup> Der Kampf zwischen Brunhild und Gunther wurde ebenfalls als ein Machtspiel zwischen den Geschlechtern bei Hebbel gedeutet. „Brunhilds Niederlage gegen Gunther wird allgemein als letzter Kampf zwischen dem „männlichen“ und „weiblichen“ Geschlecht beschrieben. Brunhild resümiert für sich und die Zukunft der Frauen: „In dir und mir/ Hat Mann und Weib für alle Ewigkeit/ Den letzten Kampf ums Vorrecht ausgekämpft./ Du bist der Sieger [...]“ (HE V. 1565ff).[...] Damit wird in Hebbels Drama ein Kampf der Geschlechter geschildert, der ein Geschlechterverständnis transportiert, das stets das ‚männliche‘ Prinzip als das der Norm entsprechende proklamiert, dem sich das ‚weibliche‘ Prinzip annähern (in Kriemhilds Fall) oder



wird ein Feuerkreis um sie herum entfacht (Abbildung 4: Brunhild in dem Flammenkreis). Es kommt danach zum Kampf auf Isenland. Weißer Nebel verhüllt die Bühne, ein leichter Wind weht. Brunhild und die Burgunder erscheinen von den entgegengesetzten Seiten der Bühne. Sie spricht Siegfried an, ob dieser komme, um zu werben. Dieser weist dies mit weit von sich gestreckten Armen brüsk von sich. Er geht um sie herum und stellt ihr Gunther vor. Gerenot fragt sie, was sie denn in diesem öden Land so halte. Brunhild hält nun einen längeren Monolog, indem sie von sich und ihrer Heimat erzählt. Sie sieht dabei wie entrückt aus, starrt in den Himmel.

„Es rollen  
Jahrhunderte dahin, Jahrtausende,  
Ich spür es nicht! Doch endlich frag ich mich:  
Wo bleibt der Tod?:  
Dies ist das höchste Glück, das ich nicht fassen kann:  
Dass der Tod nicht kommt!“ (Beier/Lux, 2004, 6)

Die Unsterblichkeit ist es, die sie zu verlieren hat, wenn sie ihren Gegner nicht besiegt. Hebbel und Beier möchten damit herausstellen, dass Brunhild aus einer mystischen Welt kommt, die sich weltlichen Einteilungskriterien entzieht und was sie übermenschlich macht.<sup>60</sup> Siegfried zeigt darauf keine Reaktion, ruft sogleich zum Kampf und nimmt ihr das Versprechen ab, den Männern nach Burgund zu folgen, wenn sie verliert. Brunhild und Gunther stellen sich nebeneinander auf. Im Zeitlupentempo simulieren sie einen Lauf. Siegfried kommt von hinten, umfasst

---

gar unterwerfen muss (in Brunhilds Fall).“ (Nolte, 2004, 168)

<sup>60</sup> Brunhilds Unsterblichkeit wird von Emrick anders gedeutet (1979, 90): Dort wird Hebbel eine präzise Einsicht in die Problematik der menschlichen Geschichte zugesprochen, da der Schriftsteller die höchste Stufe des Bewusstseins nicht einem Mann, sondern einer Frau zugewiesen hat. „In allen Dramen Hebbels (vor allem in der Judith, in Herodes und Marianne und in Gyges und sein Ring) ist dieser Unterschied und Gegensatz zwischen männlichem und weiblichem Bewusstsein zentrales Thema. Hier in den Nibelungen, seinem letzten Werk, wird dieses Thema auf den Höhepunkt geführt, wird zur Basis einer grundsätzlichen Auseinandersetzung über Sinn und Ziel der menschlichen Geschichte überhaupt. Das Verhängnis dieser menschlichen Geschichte besteht für Hebbel darin, dass es in ihr bis heute nicht gelungen ist, das Bewusstsein der Frau als positives Gegengewicht gegen das Herrschaftsdenken des Mannes zu entfalten und die Kluft zwischen männlichem und weiblichen Denken zu schließen.“ (Emrick, 1979, 90) Meines Erachtens geht es bei Hebbels Darstellung der

Brunhild und hält sie fest. Höchste Kraftanstrengungen. Gunther gewinnt. Hagen trocken: „Glückwunsch“. Gunther wird in Siegespose gezeigt (Beier zeigt im Gegensatz zu Wedel die Stärke, die Brunhild auszeichnet und auch die Bedrohung, die davon ausgeht). Die Burgunder zerstören die weiße Landschaft von Isenland, die durch Papierbahnen dargestellt wird. Sie zerreißen sie einfach und schaffen sie beiseite. Brunhilds Reich und ihre Kultur existieren nicht mehr. Die nächste Szene spielt am Wormser Hof. Der Mantel wird Brunhild abgenommen. Sie steht nun nackt und mit entblößter Brust vor dem ganzen Hof. Giseler fragt: „Ist sie getauft?“ In diesem Moment schütten zwei Dienerinnen des Hofes Brunhild kaltes Wasser über und waschen ihr die Ganzkörperätowierungen ab. Hagen darauf: „Sie ist getauft!“ Brunhild lässt die Waschung willenlos mit sich geschehen. Sie zittert und friert. Ihr Blick schweift in die Ferne (Abbildung 5: Die Taufe). Ihre Nacktheit zeigt, wie verletzbar sie in dieser Welt ist. Sie wird nun nach der Vernichtung ihrer Unsterblichkeit, mit der Zerstörung ihres Reiches, ihrer Würde und der Umwandlung ihres Glaubens bestraft.<sup>61</sup>

Karin Beiers zeigt in eindrücklichen Bildern, dass es bei der Bezwingung von Brunhild nicht nur darum geht, die Geschlechterordnung wieder herzustellen, sondern auch darum, die Vernichtung eines archaischen Kulturkreises herbeizuführen und die Herrschaft des Christentums<sup>62</sup> zu zementieren. Brunhild

---

Brunhild aber nicht darum, sie als Gegenpol eines männlichen Bewußtseins darzustellen.

<sup>61</sup> Doch Brunhild kapituliert nicht vollständig. Dies wird in Bezug auf die Erhaltung ihrer archaischen Kultur in der folgenden Szene klar: Nachdem Kriemhild die verwundbare Stelle Siegfrieds an Hagen verraten hat, sitzt dieser vorne auf der Bühne, die in ein gelbes Licht getaucht ist. Hagen sitzt lässig auf einem Stuhl, die Hände gefaltet. Er singt nach Art der gregorianischen Mönche das Vater-unser auf Latein. Kriemhild kommt von hinten, kniet sich in die Mitte der Bühne, faltet die Hände über ihrer Brust und betet das Vater-unser. Von rechts nach links läuft Brunhild über die Bühne und singt mit hoher Stimme ein nordisches Lied. Brunhild hält also, obwohl sie getauft ist, mit dem Gesang an ihrer Kultur fest. Im Kontrast dazu Hagen, der das Vater-unser singt, während Kriemhild inbrünstig betet.

<sup>62</sup> Der Glaube und die Auseinandersetzung mit einer anderen Kultur, wie dem Heidentum, hat im *Nibelungenlied* auch an einigen Stellen ein großes Gewicht: Kriemhild hat selbst Bedenken, ob die Tatsache, dass Etzel ein Heide ist und sie ihn trotzdem heiratet, nicht eine Schande ist. Erst als der Markgraf ihr einen Eid der bedingungslose Treue schwört, es werde ihr niemals mehr jemand etwas antun und er werde ihr Leid rächen, willigt sie in die Hochzeit ein. „Da ich nun so viele Freunde gewonnen habe, so lasse ich bedauernswerte Frau die Leute reden, was sie wollen. Vielleicht wird doch noch der Tod meines lieben Mannes gerächt?“ (NL, 2002, 1260) Die Verbindung zu Siegfried bleibt bestehen. Das Gerede der Menschen nimmt sie in Kauf. Aber Kriemhild lässt die Situation, dass sie einen Heiden geheiratet hat nicht zur Ruhe kommen. „Früh und spät ging ihr durch den Kopf, wie man sie gegen ihren Willen gezwungen hatte, einen Heiden zu lieben. Hagen und Gunther hatten ihr diese Lage zugemutet.“ (NL, 2002, 1395)

ist bei ihr eine Projektionsfigur in einer noch heute aktuellen Debatte über die Dominanz eines Kulturkreises bzw. einer Religion. Nicht nur wegen ihrer weiblichen Stärke muss Brunhild besiegt werden, auch ihr fremdartiges, mythisches Herkunftsland und ihr Glaube müssen vernichtet werden.

Ein kurzer Exkurs hin zu Lang: In der Filmversion zeigen sich ähnliche Züge bei der Darstellung von Brünhild. Sie wird in den ersten Sequenzen bei einer Wahrsagerin gezeigt, die ihr die Zukunft in den Runen liest. Brünhilds Erscheinung ist einprägsam. Lang zeigt sie mit einem Helm, auf dem ein Schwan zu sehen ist. Sie ist mit Pfeil und Bogen ausgestattet, dämonisch und angsteinflößend sind ihre Blicke (Abbildung 6: Brünhild). Auch sie soll ihre Religion in Worms austauschen. Als sie eintrifft, weist sie die Segnungen des Kaplans aber von sich. Anders als bei Beier legen es die Burgunder nicht allzu sehr darauf an, ihren Glauben gewaltsam zu bezwingen. Bei Lang geht es nur um die Herstellung der männerdominierten Ordnung.

Zurück zu Beier: Brunhild lässt sich vorerst nicht ganz von den Burgundern unterkriegen und widersetzt sich weiterhin den männlichen Machtvorstellungen. Dafür findet Karin Beier ein sehr komisches Bild. Brunhild hat Gunther in der Hochzeitsnacht in eine große, karierte Plastiktasche gesteckt. Nur sein Kopf mit der Krone schaut hinaus. Sie zieht ihn auf die Mitte der Bühne und lässt ihn dort einfach stehen (Abbildung 7: Gunther ist gefangen). Gunther schreit, dass sie dies doch nicht machen könne. Er hüpfte in der Tasche auf der Bühne herum und verschwindet dann im hinteren Bühnengraben. Das Publikum lacht. Die Männlichkeit und die Herrschaftsfähigkeit des Königs werden so ins Lächerliche gezogen.

Doch Brunhild kann dem burgundischen Hof immer weniger entgegensetzen. Nach der Hochzeitsnacht erklärt Brunhild, dass sie keine Kraft mehr habe und ihr gar nicht mehr der Sinn nach Kämpfen stehe. Sie ist so milde gestimmt, dass Gunther sie bittet, sich mit Siegfried zu versöhnen. Dies weist Brunhild brüsk von sich. Vielmehr fordert sie Gunther auf, sich dafür an Siegfried zu rächen, dass sie diesen vor Gunther auf Island begrüßt hat. Sie will sehen, dass Gunther Siegfried besiegen kann. Sie will sehen, dass er der Stärkere ist und nur deshalb sie überwinden konnte. Brunhild versucht den Beleg dafür zu finden, dass sie

rechtmäßig mit Gunther zusammen ist. Es ist ihre Bestimmung, dass sie sich nur mit dem stärksten Mann vereinigen kann. Sie versucht, ihre Kraft in ihrem Gatten wieder zu finden. Und so erkennt sie nach dem Streit mit Kriemhild, dass die Vorhersehung nicht eingetroffen ist. Sie wurde von Siegfried, der ihr ebenbürtig war, verschmäht und betrogen. Sie kann sich nach der Aufdeckung des Betruges nicht mehr rächen, da ihr die Kraft fehlt. Und daran geht sie bei Beier zu Grunde. Nach Siegfrieds Tod stellt Beier Brunhild als durchgedrehtes Modepüppchen im schwarz-weiß karierten Designerkleid und mit Stöckelschuhen dar. Sie wirkt apathisch und abwesend (Abbildung 8: Brunhild als Modepuppe). Aus der ehemals unbesiegbaren Frau ist ein bemitleidenswertes Geschöpf geworden, mit dem am Hof niemand mehr etwas anfangen kann. Ihr Mann verachtet sie, sie bekommt keine Kinder (anders im *Nibelungenlied* und bei Rinke/Wedel), ihre Anwesenheit wirkt verstörend.

Beier stellt am drastischsten dar, wie sich der Verlust von Macht und Kraft bei Brunhild auswirkt. Aus der ehemals starken ist eine gebrochene Frau geworden, die nicht mehr am gesellschaftlichen, politischen und privaten Leben teilnimmt. Ihr ist nicht nur ihr Reich genommen, sondern auch eine Weltanschauung aufgedrängt worden. Sie ist in ihrem Stolz und in ihrer Würde aufs Tiefste verletzt worden.

In allen Fassungen wird Brünhilds Stärke reglementiert. Es ist deutlich geworden, wie sie die männlich dominierte Gesellschaftsordnung stört und wie dies unterschiedlich begründet wird. Beim *Nibelungenlied* tritt vor allem der Ehrbegriff in den Mittelpunkt, bei Rinke/Wedel ist es die Sorge um die Ordnung im Staat, Beier und Lang thematisieren die verschiedenen kulturellen Werte. Unterschiedlich wird auch die Geschichte von Brünhild weitererzählt.

Im *Nibelungenlied* tritt sie nach Siegfrieds Tod nicht mehr groß in Erscheinung, ähnlich ist dies bei Rinke. Nur bei Beier hat Brunhild einen letzten Auftritt. Als Verbündete von Kriemhild ist sie plötzlich wieder in der Schlussszene bei Etzel zu sehen und bringt König Gunther um. Als späte Rache für ihre Demütigung verschafft Beier dieser Figur eine letzte Genugtuung. Während im *Nibelungenlied* gesagt wird, sie lebe nach dem Tod des Xantener Königssohns in Frieden mit Gunther zusammen. Wie dies gewertet werden kann, wird in einem späteren Abschnitt dargelegt.

Im Folgenden wird die zweite weibliche Hauptfigur Kriemhild betrachtet. Gibt es eine Gemeinsamkeit mit Brünhild? Wie entwickelt sie sich? Bönninghausen sieht im Vergleich von beiden Frauen einen konträren Fortgang: „Obwohl Brünhild aktive Initiatorin der Ermordung Siegfrieds ist, wandelt sich ihre Identität von einer männlichen zu einer weiblich geprägten Rolle. Umgekehrt gewinnt Kriemhild im Drama eine zunehmend männliche Identität und wird als repräsentations- und herrschaftsbewusste Frau zu eigentlichen Täterin.“ (Bönninghausen, 2004, 148) Ob dies so zutrifft, und ob dies sich in allen Fassungen widerspiegelt, wird auf den folgenden Seiten erläutert.

## Abbildungen



Abbildung 1: Brünhild (M. Rinke/D. Wedel)



Abbildung 2: Gunther hängt am Baum (M. Rinke/D. Wedel)



Abbildung 3: Brünhild schaut Gunther an (Moritz Rinke/Dieter Wedel)





Abbildung 4: Brunhild in dem Flammenkreis (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 5: Die Taufe (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 6: Brünhild (Thea von Harbou/Fritz Lang)





Abbildung 7: Gunther ist gefangen  
(Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 8: Brunhild als Modepuppe  
(Friedrich Hebbel/Karin Beier)

#### 4.1.2. Kriemhild – Wandel der Konzeption von Recht und Rache

Kriemhild zählt zu den wichtigsten Figuren in der Erzählung. An ihren unterschiedlichen Interpretationen wird die Veränderung der Definition von Recht und Rache am deutlichsten.

Der Mord an ihrem Mann hat einen Wandel von Kriemhild im *Nibelungenlied* zur Folge. Sie schwört nach dieser Tat allen Freuden ab, ihr werden die Zusammenhänge klar. „Wenn ich nur den schönen Siegfried nicht verraten hätte! Dann könnte ich jetzt mein Weinen sein lassen, ich armselige Frau.“ (NL, 2002, 1112,1–2) Kriemhild weiß, dass sie einen Anteil an der Bluttat hat, indem sie aus Fürsorge Hagen die verwundbare Stelle ihres Mannes verriet, und dieser Umstand ist ein Teil ihres großen Schmerzes. Sie erkennt nun die Intrige und trägt sich sofort mit Rachegeanken. „„Oh, wenn ich den je kennenlernen sollte“, sagte die edle Frau, „so blieb er mir für immer tief verhasst. Ich würde ihm ebensolches Leid zufügen, dass seine Freunde meinetwegen weinen müssten.““ (NL, 2002, 1024ff) Dies greift Grosse auf: „Jetzt vollziehe sich der Umschwung von der sich Herzeleid verzehrenden zur nach Rache strebenden Frau (W. Schröder, 1961, S. 198).“ (Grosse, 2002, 857) Kriemhild spricht im *Nibelungenlied* niemals davon, dass die Tat durch Gerechtigkeit und Recht abgestraft werden soll. Gleich nach dem Mord fordert sie Rache. Sie verfügt als Frau nicht über die rechtlichen Möglichkeiten eine Verurteilung herbeizuführen. Dies zieht sie noch nicht einmal in Betracht. In der Epos-Beschreibung ist dies einer der Kernpunkte in Bezug auf die Königstochter und ändert sich in den späteren Nibelungen-Fassungen.

Kriemhild verfährt von nun an sehr planvoll und sagt zu Siegfrieds Vater, der den Tod seines Sohnes noch in der gleichen Nacht vergelten will: „Herr Siegmund, lasst es auf sich beruhen, bis sich eine bessere Gelegenheit ergibt. Dann will ich jederzeit meinen Mann mit Euch zusammen rächen.“ (NL, 2002, 1033, 1–3) Sie versucht eine Eskalation zu verhindern, denn Kriemhild weiß, dass Siegmunds Leute den Burgundern unterlegen gewesen wären. Sie rät dazu, auf eine bessere Chance zu warten. Hier schreibt das *Nibelungenlied* Kriemhild zum ersten Mal ein strategisches und planerisches Denken zu. Die unmittelbare Rache erscheint ihr als verfrüht und nicht durchführbar.

Siegmond verlässt bald darauf Worms und Kriemhild ist von da an auf sich gestellt. Die Brüder helfen ihr nicht. Weil der Hof Gunthers die Tat nicht bestraft, muss Kriemhild Vergeltung üben und den Mörder Hagen vernichten.<sup>63</sup> Die Bindung an Siegfried ist der Motor für Kriemhilds Rache, der Grund für ihre anhaltende Feindschaft zu Hagen und die Grundlage für die neu eingegangene Beziehung zu Etzel und Rüdiger. Kriemhild willigt in die Heirat mit Etzel ein, weil sie sich des Machtzuwachses bewusst wird, den die Verbindung zu bringen verspricht. Der Schwur von Etzels Gesandten Rüdiger lässt Kriemhild auf die Durchführung ihrer Rache hoffen.

Kriemhild wird das erste Mal im Epos negativ bewertet, als sie sich von ihren Brüdern verabschiedet: „Ich glaube, der böse Teufel hatte Kriemhild dazu geraten, sich in Freundschaft von Gunther zu verabschieden, den sie im Land der Burgunden mit einem Kuss versöhnt hat.“ (NL, 2002, 1394)<sup>64</sup> Ob sie die Versöhnung herbeiführt, um später die Burgunder leichter ins Hunnenland zu locken und ob dies zu ihrem Racheplan gehört hat, ist aber nicht zweifelsfrei zu sagen. Der Dichter urteilt hier zu Ungunsten von Kriemhild.

---

<sup>63</sup> Nolte erläutert: „Ingrid Bennewitz hat Walter Haug, der meint, Kriemhild untergrabe das Sinngefüge des menschlichen Daseins dadurch, dass sie die höfische Welt zum Mittel der Rache mache [...], entgegengesetzt: ‚Kriemhild demonstriert vielmehr, dass dieses nicht menschliche, sondern nach männlichen Spielregeln funktionierende Sinngefüge in sich die Voraussetzung zur Vernichtung beider Geschlechter trägt.‘ [...] In Anlehnung an Haugs Trennung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ bemerkt Bennewitz, dass an den Frauenrollen des *Nibelungenliedes*, nämlich an deren ‚weitgehende[r] Ohnmacht‘ (hinsichtlich des aktiven, nicht des re-aktiven Handelns) gezeigt werden könne, dass innerhalb der vorgeführten Geschlechterbeziehungen ihre Probleme nicht mit der höfischen Öffentlichkeit bewältigt werden könnten: ‚So entsteht ein Defizit zwischen der durch Dominanz erzwungenen öffentlichen Unter-Ordnung, d.h. der Akzeptanz der von Männern gestellten Bedingungen und dem innerlich weitergetragenen Konflikt.‘[...]“ (Nolte, 2004, 19)

<sup>64</sup> Für das mittelalterliche Epos ist es charakteristisch, dass der Verfasser viele Kommentare zu dem Geschehen gibt. Er bezieht im gesamten Werk Stellung zu Personen und Ereignissen. Er ist derjenige, der am engagiertesten kommentiert. Lienert ist hingegen der Ansicht, dass der Verfasser des Epos bestrebt ist, nicht zu urteilen oder Partei zu ergreifen: „Der *Nibelungenlied*-Erzähler motiviert selten, wertet fast nie – und wenn, dann stets nur *ad hoc*.“ (Lienert, 2003, 93) Diese Forschungsarbeit kommt in diesem Punkt zu einem anderen Schluss. Folgende Beispiele belegen dies: Der vernichtende Ausgang des Epos und der Tod der Burgunder werden an zwei Schuldigen fest gemacht. „Später gingen sie am Hass zweier Königinnen kläglich zugrunde.“ (NL, 2002, 6) Doch der fatale Ausgang des Werkes wird nicht nur den weiblichen Charakteren zugeschrieben und somit kann keine eindeutige Bewertung bezüglich der Geschlechterbetrachtungen des Erzählers in diesem Punkt verzeichnet werden: „Noch hätten viele Männer des Königs den Konflikt gern friedlich beigelegt: aber Hagen wollte auf keinen Fall von seinem Plan abgehen.“ (NL, 2002, 882) Damit wird aber erkennbar, dass der Nibelungendichter oft subjektive Kommentierung des Geschehens und der Figuren einfließen lässt.

Vor allem in der Beschreibung von Kriemhilds Vergeltungsstreben werden die drei Handschriften unterschiedlich. Mit der Rückforderung des Hortes eskaliert die tödliche Konfrontation zwischen Kriemhild und Hagen. In der Handschrift C werden Kriemhilds Rachepläne zwischen Strophe 1879 und 1880 während der Turnierkämpfe (C 1924) detaillierter geschildert als in den anderen beiden Fassungen. Auch als sie in Dietrich und Rüdiger Verbündete sucht, werden in dieser Fassung zwischen Strophe 1900 und 1901 zwei weitere Strophen eingefügt (C1947; 1948). Kriemhild setzt dort eine Belohnung auf Hagens Kopf aus und tritt damit in dieser Handschrift äußerst zielbewußt auf.

Der Verfasser der Handschrift B urteilt hingegen streng mit Kriemhild bezüglich folgender Szene: Beim Gastmahl in Etzels Burg befahl Kriemhild ihren Sohn Ortlieb kommen zu lassen. Dieser wird von Hagen ermordet, als am Tisch bekannt wird, dass das gesamte Gefolge der Burgunder umgebracht wurde. Es wird die Deutung möglich, dass Kriemhild ihren Sohn ganz bewusst für ihren Racheplan eingesetzt hat, da nun Hagen Etzel als Feind hat.<sup>65</sup> Das Urteil der Handschrift B lautet: „Wie hätte eine Frau aus Rache jemals schrecklicher handeln können?“ (NL, 2002, 1912, 3) Der Autor nimmt mit der Frage eine eindeutig negative Stellung zu Kriemhild ein. Anders die Handschrift C (1963): Sie vermeidet mit einem geänderten Strophentext die Beschuldigung Kriemhilds und ist damit bei der Beurteilung von der Königstochter weniger anklagend.

Die Motive von Kriemhilds Rachepläne erläutern alle *Nibelungenlied*- Fassungen wieder gleichlautend. Eine differenzierte Darstellung von dem Verständnis der Treue wird daran deutlich: Bei den Kämpfen in Etzels Burg fragt Giselher, wieso Kriemhild so handele und bittet um Gnade. Diese sagt: „Ich kann euch keine Gnade gewähren; ich bleibe eure Feindin. Mich hat Hagen von Tronje so tief verletzt, dass eine Aussöhnung ganz unmöglich ist, solange ich lebe. Ihr müsst alle dafür büßen.“ (NL, 2002, 2103) Sie macht das Angebot, dass sie die

---

<sup>65</sup> Die Mutterschaft ist im *Nibelungenlied* laut Jönson (2001) auf eheliche Pflichterfüllung reduziert, sie ist biologisches Faktum ohne emotionale Bindung. Der Aspekt einer mangelnden Mütterlichkeit bei Kriemhild wird, teilweise unter zeitgenössischen Aspekten, diskutiert. „Offenbar behinderten sowohl die Sozialstruktur als auch die Erziehungsmethoden des Adels in den meisten Fällen das Aufkommen einer engen Beziehung zwischen Mutter und Kind; beide trugen vermutlich häufig dazu bei, mütterliche Zuwendung zu ersticken.“ (Shakar, 1981, 136) Bei Lang wird Kriemhilds Unfähigkeit, eine

Könige frei lasse, wenn diese ihr Hagen ausliefern. Die Könige lehnen dies ab, sie begingen keinen Treuebruch. Damit setzen sie den Verrat an Siegfried gegen die Treue zu Hagen. Treue wird aber auch an einer anderen Stelle Kriemhild zugesprochen: „Niemals hat ein Held eine treuere Frau gehabt.“ (NL, 2002, 1126)

Es wird also eine weit verzweigte Verbindung von Rache und Treue geschaffen. Das Vorgehen von Kriemhild wird im *Nibelungenlied* zwar kritisiert, dennoch wird ihre Treue zu ihrem Mann lobend erwähnt. Dazu Grosse: „Diese Feindschaft zu Hagen und die große triuwe zu Siegfried (1142) lassen Kriemhilds untriuwe gegenüber den Brüdern entstehen (A. Wolf, 1995, S. 343).“ (Grosse, 2002, 846) Im mittelalterlichen Text wird aber auch Gunther als treuloser Mann bezeichnet, nach dem Verrat an Siegfried (NL, 2002, 887). Und noch schärfer: „Eine solch große Treulosigkeit sollte künftig kein Mensch mehr begehen.“ (NL, 2002, 915,3) Die Handschrift C bezeichnet hingegen Hagen als den Untreuen. Treue kann sich mal auf die männlichen, mal auf die weiblichen Protagonisten beziehen. Dieser Begriff wird nicht stringent für ein Geschlecht verwendet. Kriemhild ist zwar ihrem Mann treu, hat aber keinerlei gesetzliche Möglichkeiten, die Untreue an ihm zu vergelten. Daher hat sie im *Nibelungenlied* keine andere Wahl, als die Tat an Siegfried mit Rache zu strafen.<sup>66</sup> Und dies führt zu folgendem Ende im mittelalterlichen Epos.

Nach einer furchtbaren Schlacht sind Hagen und Gunther Kriemhilds Gefangene. Kriemhild verspricht Dietrich von Bern, beide nicht zu töten, nachdem dieser ihr die Burgunder überbracht hat. Sie hält dieses Versprechen nicht ein. Kriemhild erschlägt zum Schluss Hagen eigenhändig mit Siegfrieds Schwert. Da sagt Etzel: „Wie liegt nun der allerbeste Ritter hier, erschlagen von den Händen einer Frau, der je zum Kampfe angetreten ist oder einen Schild getragen hat. Wenn ich auch sein Feind gewesen bin, so ist mir sein Tod ein großer Schmerz.“

---

Beziehung zu Etzels Kind herzustellen, als ein Symbol ihrer großen Treue zu Siegfried gesehen.

<sup>66</sup> Ehrismann zu Treue und Ehre: „Begriffe wie *triuwe* und *êre* sind genderrelatiert. Triuwe ist bei den Männern politisch, *êre* (s. Ehrismann 1995 (TB Id), S. 65ff.), das der Epiker den Handlungsträgern und -trägerinnen als oberster Gebot einschreibt, ist, männlich konnotiert, an die Waffenfähigkeit gebunden, weiblich konnotiert, an *tugend*, *zuht* und *schoene*. Deshalb können weder Brünhild noch Kriemhild ihre verlorene *êre* selbst wiederherstellen, und am Hunnenhof können zwar die Männer ihre Ehre steigern, aber Kriemhild kann es nicht. Das Epos ist unter diesem Aspekt auch als eine Geschichte vom Verlust der weiblichen Ehre und ihrer

(NL, 2002, 2374)<sup>67</sup> Hier wird noch einmal das Motiv aufgegriffen, dass es einer Frau nicht gestattet ist zu kämpfen. Es ist für alle Männer von großem Nachteil, wenn Frauen den Männern überlegen sind.<sup>68</sup> Dazu Grosse: „Etzel beklagt, dass Hagen – der Mörder seines Sohnes Ortwin – durch die Hand einer Frau das Leben verliert (Heinzle, 1995, S. 233); denn es werde als schandbar empfunden, wenn eine Frau in das Geschehen handelnd eingreife.“ (Grosse, 2002, 934)

Deshalb sagt Hildebrandt, ein Vertrauter von Etzel: „Ja, ihr darf es keinen Vorteil bringen, dass sie gewagt hat, ihn zu erschlagen, was immer mir geschieht. Wenn Hagen mich auch selbst in gefährvolle Not gebracht hat, so will ich den Tod des tapferen Tronjers rächen.“ (NL, 2002, 2375) Er erschlägt Kriemhild.

Im *Nibelungenlied* wird deutlich ausgesprochen, dass Kriemhild ein Gesetz überschritten hat, indem sie Hagen ermordete, was wiederum zu ihrem Tod führt.<sup>69</sup> Kriemhild wird im *Nibelungenlied* selbst getötet, da sie nicht „schwertbegabt“ und deshalb nicht fehdewürdig ist. Es liegt nach feudaler Rechtsauffassung eine Rechtsverletzung vor. Hildebrandt stellt, ebenso wie Siegfried Brünhild überwunden hat, die gesellschaftliche Ordnung wieder her, indem er Kriemhild bestraft. Daraus ist abzuleiten, dass sich Frauen im *Nibelungenlied* in einem geschlechterdifferenzierenden Rechtssystem befinden. Die Männer sind die Erben des Rechts und die Frauen befinden sich in einer

---

Wiederherstellung zu lesen.“ (Ehrismann, 2002, 162)

<sup>67</sup> Und so urteilt Gephart: „Etzel tritt weder unmittelbar gegenüber Kriemhild noch nach außen je als patriarchale, Kriemhild dominierende Herrschaftsinstanz auf – durchaus im Gegensatz zu Siegfried. Umgekehrt erscheint Kriemhild immer wieder als übermächtige Frau, der gegenüber sich ganze Truppenverbände formieren. Das Unheil des Krieges erscheint hier also auch verknüpft mit der Absenz einer regulierenden patriarchalen Instanz, für die eigentlich der Hunnenkönig bereitstünde. Neben Kriemhild schrumpft aber auch Etzel zum schwachen Mann, wenn gleich für ihn eine relative Schwäche auch mit dem Triumph des Überlebens verbunden ist. Es sind die Nicht-Kämpfer, die überleben, allerdings nur als Herrscher ohne Volk.“ (Gephart, 2005, 166)

<sup>68</sup> Dazu schreibt Lienert: „Auch das *Nibelungenlied* lässt an dem problemlosen Funktionieren einer von Männern dominierten Gesellschaftsordnung Zweifel offen – und zwar v.a. durch eine Figur: Kriemhild.“ (Nolte, 2004, 50)

<sup>69</sup> Dazu Lienert: „Das *Nibelungenlied* erzählt sehr genau, wenn auch meist ohne Wertungen durch den Erzähler, wie Menschen sich wiederholt über Recht hinwegsetzen (wobei man sich freilich hüten muss, moderne Vorstellungen von Recht und Gerechtigkeit auf den Text zu projizieren, grundlegend: Schmidt-Wiegand 1984).“ (Lienert, 2003, 103)

untergeordneten Rechtsposition.<sup>70</sup> Das Epos kritisiert dieses Rechtssystem nicht. Dazu Ehrismann:

„Wir haben Kriemhilds Rachehandeln als durch das feudale Recht der Frau determiniert beschrieben. Die Genderforschung setzt einen anderen Akzent, weil sie das Recht geschlechtsspezifisch ausformuliert, also durch die Genderrolle determiniert sieht. Den Handlungsverlauf des ‚Nibelungenliedes‘ bedingen genderrelativierte Handlungsmöglichkeiten. Die Rache eines Bruders wäre anders verlaufen als die einer Schwester (vgl. Jönson 2001, S. 75ff; auch ‚Klage‘ 128–138), der ihr sich im Rahmen des ordo bewegender Genderentwurf lässt nur geringe Handlungsmöglichkeiten zu. Erst wenn sie ihn mit der Tötung Hagens überschreitet, gewinnt sie männliche Handlungsfreiheit, die freilich umgehend durch Tötung bestraft wird.“ (Ehrismann, 2002, 161)

Für das *Nibelungenlied* ist es also kennzeichnend, dass hier in der Rechtssprechung große Unterschiede zwischen Männern und Frauen gemacht werden. Demzufolge zieht es Kriemhild auch nicht in Betracht, dass der Tod ihres Gatten durch Rechte und richterliche Urteile gesühnt werden könne, ihr bleibt nur die Rache. Sie hat keine rechtliche Basis, auf die sie sich stützen könnte, um den Mord und das Unrecht zu vergelten und den Mörder zu bestrafen.

Bei Hebbel ändert sich die Auffassung von Vergeltung und weiblichen Rechtsanspruch erheblich. Kriemhild will den Mord nicht durch Rache bestrafen, sondern sie fordert erst das ihr zu stehende Recht: Nach der Tat wird Siegfried am Dom aufgebahrt. Kriemhild tritt ein. „Kriemhild. Ich suche hier die Wahrheit und das Recht.“ (Hebbel, 2001, 2612) Damit wird deutlich, dass Kriemhild in der Fassung von Friedrich Hebbel davon ausgeht, dass auch ihr zusteht, dass über

---

<sup>70</sup> Die spezifische Rechtssituation im *Nibelungenlied*, die nach Geschlechtern unterscheidet, wird auch an folgender Szene deutlich: Als Gunther Kriemhild fragt, ob sie Siegfrieds Frau werden möchte, wird ihr weibliches Gefolge aus dem Saal ausgeschlossen. Ohne Kriemhilds Einverständnis kann Gunther die Heirat nicht anordnen, doch ist Gunther ihr Vormund. Sie erkennt sein Verfügungsrecht über sie an und willigt in die Heirat ein. Die Ritter im Saal sind Zeugen der Zeremonie. Das weibliche Gefolge wird aus dieser Rechtshandlung ausgeschlossen. Ute und Brünhild bleiben im Raum an ihrem Platz am Tisch, doch auch außerhalb der Rechtshandlung. Brünhild tritt aber dennoch hinzu und hört alles mit. Die das Paar umstehenden Mitglieder der höfischen Gesellschaft im Ring sind Zeugen des Rechtsaktes.

den Mord gerichtlich geurteilt werden muss. Der Kaplan versucht, sie zu überreden, nicht nach dem Schuldigen zu suchen. Er ersucht sie, sich zu erbarmen und zu verzeihen. Damit führt Hebbel das Motiv christlicher Werte ein, die so im *Nibelungenlied* nicht zu finden und mit dem zeitspezifischen Ideenmodell Hebbels in die Geschichte eingeflossen sind. Aber Kriemhild will sich nicht davon abbringen lassen, den Mörder zu suchen.

Hagen erscheint. Er fragt erst einmal alle, ob sie bereit sind zu schwören, dass er kein Meuchler und Mörder ist. Alle heben die Hand, er erlässt ihnen den Eid und verhindert so, dass die Könige lügen müssen. Als er an den Sarg kommt, fangen Siegfrieds Wunden wieder an zu bluten. Kriemhild nennt ihn „Teufel“. Sie sagt ihm auf den Kopf zu, dass er hinterlistig, feige und gemein Siegfried ermordet habe. Sie erinnert ihn an den Schwur, Siegfried zu schützen, den er gebrochen hat. Hagen sagt, er habe Siegfried strafen müssen. Hagen nimmt Siegfrieds Schwert und geht. Kriemhild zum König: „Kriemhild. Gericht! Gericht! Und wenn's der König weigert, so ist er selbst mit diesem Blut bedeckt.“ (Hebbel, 2001, 2705–2078) Kriemhild verlangt hier zum zweiten Mal nach ihrem Recht und Gerechtigkeit.

Kriemhild will in der dramatischen Bearbeitung Hebbels im Gegensatz zur mittelalterlichen Fassung, in der sie ausschließlich Rache schwört, ihren rechtlichen Anspruch durchsetzen. Sie fordert Gerechtigkeit, die von einem Gericht gesprochen werden soll. Dies wird ihr allerdings von den Brüdern verwehrt. Kriemhilds Rachedgedanken werden erst deutlicher nach der Werbung von Etzel.

„Kriemhild. Er fürchtet sich! Er fürchtet Hagen Tronje,  
Und Hagen Tronje, hör ich, fürchtet mich! –  
Du könntest Grund erhalten! Mag die Welt  
Mich anfangs schmähn, sie soll mich wieder loben,  
Wenn sie das Ende dieser Dinge sieht!“ (Hebbel, 2001, 3219–3234)

Bei Beier wird dieser Wandel in der Motivation von Kriemhild effektiv inszeniert. Kriemhild lacht nur, als sie vom Heiratsantrag von Etzel hört und horcht erst auf, als sie von Hagens Angst erfährt. In einer Traumsequenz erscheint ihr dann Etzel.



Dieser betritt die Bühne, eingehüllt in prächtigen Farben mit einer langen Schleppe, die Zuschauerinnen und Zuschauer können sein Gesicht zuerst nicht sehen. Als er sich dann zum Publikum wendet, sieht er furchterregend aus, er ist in grellen Farben geschminkt. Da erkennt Kriemhild, dass er derjenige ist, der ihr bei der Racheausübung behilflich sein kann:

„Herr Etzel ist auch in Burgund bekannt,  
Wer seinen Namen hört, der denkt zuerst  
An Blut und Feuer, dann an einen Menschen!  
Man sagt,  
Die Krone muss ihm ums Angesicht zusammenschmelzen,  
Der glühende Degen aus den Händen tröpfeln,  
Eh er im Stürmen innehält! Das ist  
Der Mann dafür, dem wird es Wollust sein!“ (Beier/Lux, 2004, 48)

Der Hunnenkönig, in bunter Kleidung, und Kriemhild, in ihrem schwarzen Trauerkleid, umkreisen sich dann auf der Bühne und gehen von verschiedenen Seiten ab. In der nächsten Szene ist Kriemhild ebenfalls gekleidet und bemalt wie Etzel (Abbildung 1: Kriemhild ist Etzels Braut). Karin Beier symbolisiert damit das Fremde und den Schrecken, den Etzel verbreitet, aber auch die Hoffnung, die Kriemhild mit ihm und seiner Macht verbindet. Sie gleicht sich ihm in der Gestaltung und im Auftreten an.

Mehr und mehr wird Kriemhilds Position bei Hebbel in einem ungünstigen Licht dargestellt. Während der Kämpfe wird sie von Hildebrandt „Unhold!“ (Hebbel, 2001, 5060) genannt. Bis zum Schluss will sie ihre Brüder nicht umbringen. Sie fordert immer nur Hagen und versucht immer wieder, ihr Recht zu erwirken „Ich rufe Klage über Hagen Tronje und fordere jetzt zum letzten Mal Gericht.“ (Hebbel, 2001, 4429–4450) Immer wieder wird sie von den Männern aufgefordert, ihre Rache zu vergessen.

„Hildebrandt.  
Rührt dich denn nichts? Noch niemals standen Männer  
Zusammen, wie die Nibelungen hier,

Und was sie auch verbrochen haben mögen,  
Sie haben's gut gemacht durch diesen Mut  
Und diese Treue, die sie doppelt ehrt,  
Wenn's ist, wie du gesagt!“ (Hebbel, 2001, 5271–5276)

Hebbel führt hier ein neues Motiv ein: Kriemhild soll die Treue ihrer Brüder mit der Treue zu Hagen aufrechnen. Denn die Burgunder seien zwar untreu gegenüber Siegfried gewesen, aber hätten in ihrem Verbund zusammengehalten. Doch Kriemhild lässt dieses Argument nicht gelten und bezeichnet ihre Brüder in der Hebbelschen Fassung als die Untreuen: „Kriemhild. Ihr habt die Treue gebrochen, als es höchste Tugend war, nicht einen Finger breit von ihr zu wanken, wollt ihr sie halten, nun es Schande ist?“ (Hebbel, 2001, 4459–4463). Auch hier werden die verschiedenen Treueentwürfe mit dem Gerechtigkeitswunsch bzw. mit dem Rachestreben von Kriemhild in Verbindung gesetzt. Die Treue der Burgunder wird in Relation mit dem Unglück von Kriemhild gestellt.

Hagen wirft ihr vor, sie habe Teilschuld, da er Siegfried nur habe töten können, weil er durch sie erfahren habe, wo dieser verwundbar sei. Er sagt zu ihr, sie solle erst einmal selbst für dies büßen, bevor sie sich an anderen räche.

„Kriemhild. Ich büß nicht? Was könnte dir geschehn,  
Das auch nur halb an meine Qualen reichte?  
Sieh diese Krone an und frage dich!  
Sie mahnt an ein Vermählungsfest, wie keins auf dieser Erde noch gefeiert  
ward,  
An Schauderküsse, zwischen Tod und Leben  
Gewechselt in der fürchterlichsten Nacht,  
Und an ein Kind, das ich nicht lieben kann!  
Doch meine Hochzeitsfreuden kommen jetzt,  
Wie ich gelitten habe, will ich schwelgen,  
Ich schenke nichts, die Kosten sind bezahlt.  
Und müsst ich hundert Brüder niederhauen,  
Um mir den Weg zu deinem Haupt zu bahnen,

So würd ich's tun, damit die Welt erfahre,  
Dass ich die Treue nur um Treue brach.“ (Hebbel, 2001, 4503–4537)<sup>71</sup>

Mit Treue erklärt sie ihren Treuebruch gegenüber Siegfried. Sie behauptet, dass sie treu agierte, als sie Siegfrieds Geheimnis verraten habe. Dies hätte sie nur getan, um ihn zu schützen.<sup>72</sup> Nach ihrer Meinung steht ihr auch aufgrund dieser Treue das Recht zu, Vergeltung zu fordern und dies kann nicht durch die Treue des burgundischen Männerbundes aufgehoben werden.

Karin Beier deutet den Schluss von Hebbels Fassung dann komplett um. Ihre Kriemhild erträgt die Ungerechtigkeit nicht und wird wahnsinnig. Auch die gesamten Machtverhältnisse werden am Ende neu aufgeteilt: Kriemhild sitzt auf einem erhöhten Podest, die Reste des Gastmahls, Hühnchen und Nudeln wie besinnungslos in sich hineinstopfend. Sie schreit, dass sie mit ihrer Grausamkeit nur die Schuld der Burgunder vergelte und dass sie nur deren Widerschein ist (Abbildung 2: Kriemhild auf dem Podest).<sup>73</sup> Dann nimmt sie das Schwert von Hagen. Dieser präsentiert sich ihr ergeben zum Todesschlag, stirbt dann aber vorher an seinen Wunden. Es ist still. Dietrich von Bern hängt sich den Königsmantel von Gunther um. Er ersticht Kriemhild. Seine Worte: „Im Namen dessen, der am Kreuz erblich!“ Somit nutzt Dietrich die Machtverhältnisse für sich

---

<sup>71</sup> Hagen verschärft danach nochmals die Situation, indem er Kriemhild nach ihrem Monolog wegschickt mit den Worten: „Zu Bett! Zu Bett! Du hast jetzt andere Pflichten.“ (Hebbel, 2001, 4371–4372) Damit verweist er sie wieder auf ihre Rolle als Ehefrau von Etzel. Dazu Glaser: „Aus dem Ekel vor der sexuellen Vereinigung resultiert ein Blutdurst, der die ganze Welt zur Ader lassen will, wohl um diese und sich selbst zu reinigen. Dass die Reinigungsprozedur mit Untergangspathos renommiert, markiert die Tiefe feministischer Verletzung.“ (Glaser, 2003, 454) Hier von einer feministischen Verletzung zu sprechen, ist eine zeitgenössische Interpretation, die sich nicht aus der Hebbelschen Intention der Szene ableiten lässt.

<sup>72</sup> Kriemhild nimmt einen Teil der Schuld auch in der Filmfassung von Lang auf sich. „Begrreif dies wohl, Herr Rüdiger, und vergiß niemals: Wohl warf Hagen Tronje den Speer. Ich aber hatte dem Speer das Ziel gegeben.“

<sup>73</sup> „Dietrich. Furie.

Kriemhild. Was schiltst du mich?  
Das, was ich bin, das wurde ich durch die,  
Und wenn ich Blut vergieße, bis die Erde  
Ertrinkt, und einen Berg von Leichen türme,  
Bis man sie auf dem Mond begraben kann,  
So häuf ich ihre Schuld, die meine nicht.  
Sie haben mir die Gedanken umgefärbt. Bin ich  
Verräterisch und falsch? Sie lehrten mich,  
Wie man den Helden in die Falle lockt.  
Ich bin in allem nur ihr Widerschein.“ (Beier/Lux, 2004, 80)

aus und krönt sich selbst zum Herrscher (Abbildung 3: Dietrich krönt sich zum König). Diese Ummünzung der Machtverhältnisse ist eine Deutung von Beier und wird in keiner anderen Fassung so erzählt. Zum Schluss hat Kriemhild Hagen nicht umgebracht, sie hat keine Gesetze verletzt und trotzdem wird sie umgebracht. Sie, die eh schon durch die Geschehnisse verrückt geworden ist, wird bei Beier beseitigt, denn sie stört Dietrich von Bern bei der Gründung seines neuen Königreiches. Damit dreht sich die Spirale von Gewalt und Machtstreben weiter. Es endet nicht wie im *Nibelungenlied*, indem mit dem Untergang von Kriemhild und den Burgunden ein Schlusstrich gesetzt wird. Damit deutet Beier Hebbels christliches Heilsversprechen zum Schluss seines Stückes um. Trotz all dem Leid und den Morden ist kein Ende in Sicht, dass dieses Geltungs- und Rachestreben aufhalten könnte.

In der filmischen Fassung von Fritz Lang fordert Kriemhild wie bei Hebbel erst ihr Recht, und als ihr dies kollektiv verweigert wird, schwört sie Rache. Dies zeigt die Szene am Totenbett von Siegfried. Alle Könige sind anwesend, als Hagen eintritt, Kriemhild deutet mit dem Zeigefinger hasserfüllt auf ihn. Dann zu Gunther: „Ich rufe Dich zum Gericht, König Gunther! Hagen Tronje erschlug mir den Gemahl!“ Gunther schlägt die Augen nieder und senkt den Kopf. Kriemhild schlägt ihn auf die Brust und zeigt auf Siegfried. Gunther geht zu Hagen und streckt seinen Arm vor diesen schützend aus. Auch Gerenot stellt sich vor ihn und nach einigem Zögern auch Giselher (Abbildung 4: An Siegfrieds Totenbett). Mit großen Gesten zeichnet Lang hier das Zusammenspiel von Schuldzuweisung, Scham und Loyalitätsschwüren. Da meint Gerenot: „Treue um Treue, Kriemhild! Seine Tat ist die unsere! Sein Los ist das unsere! Unsere Brust ist sein Schild!“ Auch hier wird wieder ein Treueeid benutzt, um die Rechtsforderung von Kriemhild nicht erfüllen zu müssen. Kriemhild schließt die Augen, stößt ihre Mutter weg und sagt: „Ob Du Dich hinter meinen Sippen birgst, ob an den Altären Gottes, ob am Ende der Welt – Du wirst meiner Rache nicht entgehen, Hagen Tronje!“ Kriemhild hofft erst auf die Möglichkeit einer rechtlichen Auseinandersetzung. Als diese verweigert wird, droht sie mit Rache. Gunther versucht nicht, die Tat abzustreiten. Er schützt Hagen mit dem Argument der Sippentreue.

Lang führt etwas später noch ein ganz neues Motiv ein, dass eine große Rolle in der Auseinandersetzung der Treuebeziehungen spielt. Brünhild fordert nach dem Königinnenstreit beharrlich Siegfrieds Tod. Sie schwört, nichts zu essen oder zu trinken, bis ihre Schmach gesühnt wird. Darauf Gunther: „Blutsbrüderschaft tranken wir! Soll ich ihn töten, weil er mir treu war?“<sup>74</sup> Brünhild darauf: „Der mir den Armreif nahm, der nahm mich zum Weibe! Mein Magdtum nahm er mir!“ Sie lügt ihn damit bewusst an. Gunther schließt entsetzt die Augen. Seine Hand ballt sich zur Faust zusammen. Lang betont hier, wie wichtig die Jungfräulichkeit für die Ehre von Brünhild und auch für Gunther ist.

An dieser Stelle soll ein kurzer Exkurs zur Bedeutung der so genannten „Jungfräulichkeit“ in den Fassungen angeführt werden. Wie bei Lang hat auch im *Nibelungenlied* die Keuschheit der Frau einen hohen Stellenwert. Siegfried musste Gunther ein Versprechen geben, als er in der Hochzeitsnacht Brünhild bezwang: „Aber nur unter der Bedingung, dass du meiner lieben Frau nicht zu nahe kommst“, sagte der König, „bin ich damit einverstanden. Mach mit ihr alles, was du willst. Und wenn du ihr das Leben nähmest, so würde ich das nicht bestrafen; denn sie ist eine furchtbare Frau.“ (NL, 2002, 655) Somit stellt Gunther die Jungfräulichkeit seiner Frau über den Wert ihres Lebens. Bei den Männern hingegen war die sexuelle Enthaltsamkeit bis zur Hochzeit moralisch nicht besonders notwendig. „Nun hört aber, wie Gunther, der ausgezeichnete Kämpfer, neben Frau Brünhild lag. Er hatte nämlich oft schon angenehmer bei anderen Frauen gelegen.“ (NL, 2002, 630) So existiert hier eine geschlechterdifferenzierende Ordnung in Bezug auf die Enthaltsamkeit vor der Ehe. Das Keuschheitsgebot gilt für die Frauen, aber nicht für die Männer.

Moritz Rinke greift in seinem Stück das Thema auf, zieht aber ein Symbol für die Keuschheit ins Groteske. Siegfried hält in Wedels Fernsehfassung in der

---

<sup>74</sup> Es ist Nacht in Worms. Vor einem Baum stehen sich Gunther und Siegfried gegenüber. Hagen steht zwischen ihnen und hält eine Schale nach oben. Die im Kreis stehenden Ritter heben ihr Schwert und lassen es wieder sinken. Hagen sagt: „Rot mischte Blut sich mit rotem Blute. Untrennbar sanken zusammen die Tropfen. Am Weg verende, ehrelos, wer dem Blutsbruder die Treue bricht!“ Lang führt hier eine neue Form des Treuebeweises ein. Neu ist der Hinweis darauf, was mit demjenigen passiert, der die Treue bricht. Beide trinken von dem Blut, schauen sich unvermindert an und umarmen sich.

Hochzeitsnacht ein meterlanges Laken aus dem Fenster des Wormser Hofs mit einem roten Blutfleck, den alle sehen können. „Siegfried: Damit die Welt es weiß! Vierzigtausend Mann mussten für diesen Fleck sterben! Wie leuchtend rot er ist.“ (Rinke, 2002, 51) Die Jungfräulichkeit von Kriemhild wird von Siegfried provokativ zur Schau gestellt. Auch Gunther kommt dann aus Brünhilds Schlafgemach und hat auch ein großes weißes Betttuch mit Blutfleck dabei. Er sagt: „Die Welt ist jetzt ins Maß gesetzt. So soll es sein.“ (Rinke, 2002, 56) Damit betont Rinke überdeutlich einen Sachverhalt, der mit dem Laken und dem Blutfleck öffentlich zur Schau getragen wird und persifliert die Bedeutung, die der Jungfräulichkeit beim *Nibelungenlied* und bei Lang ehemals zugeschrieben wurde. Ende des Exkurses.

Wieder zurück zu Fritz Lang, zu den Treueverhältnissen und zur Lüge von Brünhild: Gunther sagt nach der Rede Brünhilds und dem Hinweis auf den angeblichen Verrat: „Melde den Burgunden, Tronjer, ich lüde ein zur Jagd! Einen tollen Hund – einen reißenden Wolf gelte es zu erlegen!“ Damit gibt Siegfrieds vermeintlicher Wortbruch ihm das Recht, seinen Eid ebenfalls zu brechen.

Gunther kommt dann nach dem Mord zu Brunhild. Er sagt ihr, Siegfried sei tot. Sie schlägt die Augen nieder, und Gunther senkt den Kopf. Dann fängt sie an, laut und hysterisch zu lachen. „Heil Dir, König Gunther! Um eines Weibes Lüge willen erschlugst Du Deinen treusten Freund!“ Er schlägt sich die Fäuste an seinen Kopf. Gunthers Treuebruch wird also durch die Lüge einer Frau legitimiert, ein völlig neuer Aspekt, den Lang hier einführt. Somit wird Gunther entlastet, und Brünhild erhält bei Lang die gesamte Schuld an dem Mord. Der König hätte vielleicht zu Siegfried gehalten, wurde aber hinters Licht geführt. Er glaubte, Siegfried hätte ihn hintergangen, was die Blutsbrüderschaft aufgehoben hätte, womit beide ihre Treue besiegelten (Abbildung 5: Blutsbrüderschaft).<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Bei Lang wird Blut oft als ein wichtiges Symbol für Treuebeschwörungen verwandt. Dies ist so auch im *Nibelungenlied*: „In den zahlreichen Blutmotiven des Nibelungenliedes mischen sich vielfach christlich-sakramentale Vorstellungen vom Opferblut Christi mit archaischen Vorstellungen Blut fordernder und Blut gebender chthonischer Mächte, wobei christliche Vorstellungen von Tod und Wiedergeburt sich mit germanisch-archaischen Vorstellungen eines Blutopfers für göttliche Mächte berühren.“ (Gephart, 2005, 97)

So wird bei Lang und von Harbou ein scheinbar funktionierender Männeverbund gezeigt, in dem Treueschwüre von den männlichen Protagonisten konsequent befolgt werden. Gunther wird legitimiert, Siegfried zu töten, da er denkt, auch Siegfried habe ihn hintergangen. Hagen ist nicht mehr der starke Vasall an der Seite eines schwachen Königs, der die Fäden zieht, sondern die drei Burgunderkönige stehen Hagen in ihrer Treue am Totenbett und auch später in nichts nach. Lang inszeniert damit eine völlig andere Beurteilung von Siegfrieds Tod. Die Burgunder erscheinen bei ihm als diejenigen, die untrennbar zueinander halten. Nur aufgrund der Lüge einer Frau töten sie Siegfried. So stehen die Treueverhältnisse der Männer der Untreue bzw. der unwahren Aussage von Brünhild gegenüber. Damit kehrt Lang die Schuldfrage um. Die Männer sind entlastet, die Königin ist die Sünderin.

Der Personenverbund der Männer ist im Gegensatz zur Darstellung im *Nibelungenlied* nicht geschwächt, sondern unzerbrechlich. So würde Lang gerne die Lage der deutschen Nation nach dem ersten Weltkrieg sehen, die Intention seines Filmes war es ja die Gemeinschaft der Deutschen zu stärken. Der Zusammenhalt der männlichen Protagonisten ist bei Lang nicht in Frage gestellt, während das *Nibelungenlied* auch die Männer als untreu bezeichnet.

Deutlich wird dies auch in der Szene, in der sich Hagen und Gunther im Kampf gegen das Feuer gegenseitig vor den Flammen in Etzels Saal schützen. Gunther ist verletzt. Er steht auf und rennt zu Hagen. Sie fassen sich an den Händen. Hagen: „Ich will nicht, dass König Gunther von Burgund den Rauchtod stirbt! Ich bringe Frau Kriemhild meinen Kopf!“ Gunther fragt sein Gefolge: „Sagt, Nibelungen, wollt Ihr Euer Leben mit Hagen Tronjes Kopf erkaufen?“ Hagen will sich losmachen, aber alle Ritter sind gegen Hagens Plan. Gunther: „Treue, die am Eisen nicht zerbrach, schmilzt auch nicht im Feuer, Hagen Tronje!“ Gunther hält Hagen zurück. Vor ihre Füße fällt ein brennender Holzbalken, beide halten sich erschrocken am Arm fest. Der Palast steht in Flammen. Hagen hält das Schild schützend über Gunther (Abbildung 6: Hagen schützt Gunther). Das Gebäude stürzt ein. Nur Hagen ist stehend zu sehen, der das Schild über Gunther hält. Mit diesen Bildern symbolisiert Lang die unzertrennlich und positiv bewertete Treue, an der die Burgunder unverdrossen festhalten.

Lang findet zwar auch für Kriemhilds Treue zu Siegfried eindrückliche Bilder und Symbole, doch wird ihr unerbittliches Festhalten daran in vielen späteren Szenen negativ bewertet. Kriemhild reitet zu der Quelle, an der Siegfried gestorben ist, bevor sie zu Etzel geht. Ihre Augen sind schwarz umrandet. Früher hat sie Weiß getragen, jetzt sind ihre Zöpfe mit schwarzem Band gewickelt. Sie legt Erde in ein Tuch und sagt: „Du hast Siegfrieds Blut getrunken, Erde! Einst will ich Dich tränken mit Hagen Tronjes Blut!“ Damit wendet Lang auch hier eine starke Blutsymbolik an wie schon bei Gunthers und Siegfrieds Blutsbrüderschaft. Damit werden diese Treuebeziehungen symbolisch gleichgestellt (Abbildung 7: Kriemhild an der Quelle). Lang visualisiert mit dem Blut bedingungslose Treue zwischen den Männern, aber auch zwischen Kriemhild und ihrem Mann. Zu den Treueverhältnissen erläutert Nolte:

„Auch Thea von Harbou macht in ihrem ‚Nibelungenbuch‘ die Treuebeziehungen der Figuren zum Hauptthema. Von Harbou, die ihre Bearbeitung selbst als das ‚Hohelied von bedingungsloser Treue‘ bezeichnet, thematisiert auf der einen Seite die Treueverhältnisse der männlichen Helden untereinander, die sich aufgrund eines im Gegensatz zur mittelhochdeutschen Vorlage gekitteten Personenverbandes durchweg als vorbildlich erweisen, und auf der anderen Seite die Treuebindung Kriemhilds zu ihrem verstorbenen Mann, die zwar von Hagen hoch gelobt wird, von anderen Figuren im Text aber aufgrund ihrer Folgen verurteilt wird. Während die Treue zwischen Männern also als eine der ‚herrlichsten männlichen Tugenden‘ (Friedrich H. von der Hagen) in allen Rezeptionsbeispielen stets positiv konnotiert ist, gestalten sich die Bewertungen von Kriemhilds unterschiedlichen Treue-Leistungen ähnlich ambivalent wie im *Nibelungenlied*.“ (Nolte, 2004, 198)

Lang zeichnet die Entwicklung Kriemhilds von einer naiven zu einer unerbittlichen Frau. Sie wird als eiskalt und machtbewußt charakterisiert, sie hat keine menschlichen Züge mehr. Sie trägt als einzige die Schuld an dem Untergang der Burgunder. Diese negative Bewertung von Kriemhild setzt Lang am deutlichsten von allen Fassungen um. Im funktionierenden Treueverband der Männer ist sie



trotz ihrer Treue zu Siegfried eine negative Projektionsfigur. Ihre Wandlung wird äußerst deutlich in den folgenden Szenen.

Rüdiger wirbt in Worms um Kriemhild und verspricht: „Wenn Euch am Hofe Etzels einer kränkte, Herrin, Herr Etzel würde Euch zu rächen wissen.“ Rüdiger kniet nieder und will dies im Namen des Kreuzes schwören. Aber Kriemhild, machtbewusst und herausfordernd: „Nicht auf das Kreuz – Herr Markgraf, – auf die Schärfe Eures Schwertes!“ Dies zeigt, dass Kriemhild an die christlichen Werte nicht mehr glaubt, obwohl sie vorher oft die Messe sowie den Kaplan aufgesucht hat und so als religiös dargestellt wurde. Mit diesen Worten wird eine Veränderung von Kriemhild symbolisiert, von einer leidenschaftlich Liebenden zu einer berechnenden Rächerin. Sie kann ihr Vergeltungsstreben nun selbst in die Hand nehmen. Es kommt zu einer Entwicklung von der passiven Trauernden zu aktiven Strategin. Nachdem sie erfahren hat, dass Hagen den Hort geraubt und im Rhein versenkt hat, stimmt sie dem Heiratsantrag endgültig zu. Auf dem Höhepunkt ihrer sozialen Einschränkungen und des ihr angetanen Leides wird sie von dem machtlosen Opfer zur machtbewussten Planerin. Sie verlässt Worms, ohne sich mit irgendjemanden zu versöhnen, obwohl ihre Familie und der Kaplan sie darum bitten.<sup>76</sup>

Im Hunnenland lässt sie Etzel ebenfalls bedingungslose Treue schwören und benutzt ihren Sohn, um diesen Eid Etzels zu manifestieren. Kriemhild hat Etzel ein Kind geboren. Sie schaut das Baby in der Wiege an und lässt entmutigt den Vorhang zurückfallen. Dann nimmt sie ihre Schatzkiste und die Erde von der Todesstelle Siegfrieds. Ihr Gesicht ist schmerzverzogen. Das Baby hat sie nicht von ihrer Trauer befreien können (Abbildung 8: Mutter Kriemhild).<sup>77</sup> Nicht einmal

---

<sup>76</sup> Kriemhild zeigt sich völlig unversöhnt mit ihrer Familie beim letzten Gruß. Sie verabschiedet sich nicht von Gunther und Gerenot, sondern schaut nur traurig Giselher an und streichelt seinen Kopf. Und auch von der Mutter, der alten, am Stock gestützten, nimmt sie nur widerstrebend Abschied. Die Mutter küsst sie, sie erwidert diesen Kuss nicht. Ihre Mutter bittet sie, sich von Gunther zu verabschieden, doch Kriemhild verneint. Gunther ist betroffen. Jetzt weiß er, dass sie ihm nicht vergeben hat. Dies ist ein Punkt, der vom *Nibelungenlied* abweicht. Dort denkt Gunther, Kriemhild hätte ihm verziehen. Auch der Kaplan fragt bei Lang, ob sie sich nicht versöhnen wolle. Sie wendet sich ab, auch von seiner Segnung. Volker dem Spielmann sagt sie nicht Lebewohl. Sie zeigt beim Wegreiten auf Hagen. Der Kaplan hält das Kreuz zum Abschied. Als die Mutter winkt, erwidert sie diesen Gruß nicht. Volker zerstört aus Wut sein Instrument. Kriemhild ist unerbittlich in ihrem Schmerz.

<sup>77</sup> Nach der Ankunft der Burgunder sagt Kriemhild zu Etzel: „Der Mörder Siegfrieds ist in Deiner

ein Kind, so Langs Botschaft, kann Kriemhilds Trauer um Siegfried beenden, ihr Herz „erweichen“ und ihre Rachegedanken beseitigen.

In einer späteren Szene kommt Kriemhild zu den Soldaten Etzels. Sie weiht diese in ihren Racheplan gegen Hagen und befiehlt diesen gebieterisch zu helfen. Sie spricht führungsstark von einem erhöhten Standpunkt aus zu Etzels großem Heer. Das unterscheidet sie von allen anderen Nibelungen-Adaptionen, in denen Kriemhild nur im Geheimen mit dem Heeresführer verhandelt und in denen sie auch nicht so autoritär auftritt. Ihre Gestik und Mimik strahlen Willensstärke und Führungsbereitschaft aus. Die verschränkten Arme symbolisieren ihren unbezwingbaren Willen und ihre Härte. Sie wird in Großaufnahme gezeigt, ihr Blick ist von oben auf die Kamera gerichtet. Ihre Armbewegungen sind resolut und dulden keinen Widerspruch, als sie zum Kampf auffordert. Sie instrumentalisiert die Soldaten für ihre Rache. Diese Eigenschaften sind an sich nicht negativ zu werten, doch Kriemhild setzt sie erbarmungslos ein.

Dies wird in einer weiteren Sequenz während der Kampfszenen klar. Als ein Bote meldet, dass alle Hunnen im Saal tot sind, fordert Kriemhild: „Rächt Eure Toten, Hunnen.“ Die Hunnen stürmen zum Saal. Ein Hunne: „Es ist unmöglich, Königin.“ Darauf Kriemhild: „Rächt Eure Toten, Hunnen, und das Königskind!“ Sie treibt die Soldaten weiter voran. Giselher sieht Kriemhild, die den Kampf beobachtet, und schreit: „Schwester! Gedenk der Mutter!“ Sie breitet ihre Arme aus und sagt: „Liefert mir den Mörder Siegfrieds aus – und Ihr seid frei!“ Kriemhild

---

Hand! Gedenke meines Leides!“ Sie schaut verbittert zur Seite. König Etzel fragt sie: „Du wirst Herrn Siegfried nie vergessen, Frau?“ Sie schüttelt den Kopf. Er bietet ihr an, mit Hagen zu kämpfen. Sie sagt, dass er ihn töten solle. Er erwidert, dieser sei Gast. Kriemhild aufgebracht: „Du hast mir einen Schwur geleistet, Etzel! Beim Leben Deines Kindes: Löse Deinen Schwur!“ Etzel hebt seine Hände und redet von der Heiligkeit des Gastes. „So lange Hagen Tronje den Frieden meines Hauses nicht verletzt, ist er in seinem Frieden unverletzlich!“ Kriemhild führt in dieser Version ihre Rachegedanken offen vor Etzel aus und zieht auch in den Schwur den Sohn mit ein. Damit verlässt Etzel das Zimmer. Während der Mahlzeit der Burgunder führt Kriemhild ihren Racheplan unerbittlich fort. Kriemhild starrt Hagen bei der Mahlzeit an. Auch verweigert sie, mit ihrem Bruder Giselher anzustoßen. Sie lässt das Kind an den Tisch holen. Bei Etzels Freude am Thronfolger bleibt Kriemhild völlig regungslos. Etzel gibt seinen Sohn Hagen, der prophezeit ihm keine Zukunft. Kriemhild starrt immer noch regungslos geradeaus. Nachdem die Nachricht bekannt wird, dass König Gunthers Vasallen getötet worden sind, tötet Hagen den Jungen. Kriemhild schreit: „Das Kind!“ Sie wirft sich weinend über den Körper. Etzel ist schockiert. Von oben herab schaut Kriemhild auf Etzel, der das Kind im Arm hält. Die Arme verschränkt, der Blick ist unerbittlich. „Das tat dein Gast, Herr Etzel“, sagt Kriemhild. Er sagt: „Jetzt, Nibelungen, sei ihr vogelfrei!“ Kriemhild hat den Widerstand Etzels, nicht Kämpfen zu wollen, überwunden.

schließt die Augen, die Hand an ihrer Brust. Ihr Wille ist unerbittlich, doch die Burgunder lenken nicht ein. Hildebrandt zu Kriemhild vor der flammenden Burg: „Ihr seid kein Mensch, Frau Kriemhild!“ Er will damit auf den beeindruckenden Zusammenhalt der Burgunder hinweisen, was Kriemhild nicht erweichen kann. Sie erwidert: „Nein! Ich starb, als Siegfried starb.“ Sie kann nicht vergeben und den Untergang der Burgunder stoppen, da sie keine menschlichen Gefühle mehr bewegen und sie treu an der Rache für Siegfried festhält.

Als die Brüder Gerenot und Giseler tot sind, sagt Hagen zu ihr: „Freu Dich Deiner Rache, Kriemhild! Tot sind Deine jungen Brüder! Tot sind Rüdiger und die Seinen!“ Er schleudert ihr sein Schild vor die Füße und sagt, dass er noch lebe. Dann lässt sie ein Feuer legen. Etzel wird informiert. Etzel: „Recht hat Frau Kriemhild, sie hat Überrecht! Ich selber will an ihrer Seite stehen, wenn das Feuer den Mörder Hagen aus dem Loche treibt!“ Etzel rennt zu Kriemhild, die sich den brennenden Palast anschaut. Er sagt zu ihr: „Hab’ Dank, Kriemhild! Warst Du auch nie in Liebe eins mit mir, so wurden wir doch endlich eins im Hass!“ Kriemhild blickt ihn von der Seite her an. Sie sagt: „Nie, König Etzel, war mein Herz von Liebe so erfüllt, wie jetzt!“ Dieser Aspekt von Liebe in Verbindung mit einer gemeinsamen Hass-Vorstellung ist bei von Harbou und Lang völlig neu. Etzel schaut sie an, tritt etwas zurück und lächelt sie an. In keiner weiteren Fassung wird eine Verbindung zwischen Etzel und Kriemhild angedeutet. Lang stellt damit Kriemhild und den barbarischen, herrschsüchtigen Etzel auf eine Stufe (Abbildung 9: Kriemhild und Etzel).

Doch bleibt dies für sie als Frau nicht ungestraft, am Ende des Films wird sie, wie im *Nibelungenlied*, umgebracht. So stellt Lang Kriemhild dar, als sei sie in ihrer Treue zu Siegfried außer Kontrolle geraten.<sup>78</sup> Während die Burgunder an keinem Punkt den scheinbar gerechten Weg verlassen, wird Kriemhilds Grausamkeit unmenschlich beschrieben. Lang weist Kriemhild die gesamte

---

<sup>78</sup> In der letzten Szene kommt Lang noch einmal auf den Treueaspekt zurück: Der Kampf ist aus. Kriemhild hebt das Schwert über ihren Kopf und erschlägt Hagen. Etzel steht daneben. Das Schwert von Hildebrand durchstößt sie. Kriemhild fasst sich ans Herz, sie zuckt und schließt ihre Augen. Dann holt die blutgetränkte Erde von der Quelle hervor und sagt: „Nun, Erde, trinke Dich satt!“ Kriemhild lässt sie fallen. Sie stirbt. Etzel fängt sie auf und befiehlt seinem Soldaten: „Bringe sie heim zu Siegfried, ihrem toten Gatten! Keinem andern Manne gehörte sie je!“ Etzel

Schuld am Untergang der Nibelungen zu, die Männer haben nicht den geringsten Anteil am verherrenden Ausgang der Geschichte. Es gibt bei Lang nur eine Hauptangeklagte und das ist eine Frau.

So fällt Langs Beurteilung der beiden weiblichen Hauptfiguren äußerst negativ aus. Denn Brünhild lügt bewusst, wodurch die Männer ihre Treue sozusagen aus lauter Naivität brechen. Kriemhild agiert eiskalt und treibt alle in das Verderben. Lang polarisiert in seinem Film, er beschreibt die Figuren ausschließlich, indem er sie nach Geschlechtern differenziert und bewertet. Eine vielschichtige Personenbeschreibung ist bei ihm nicht möglich, seine Schuldzuweisungen trifft nur die Frauen. Dies wurde vor allem an der Beschreibung der Kriemhild-Darstellung deutlich. Diese undifferenzierte Geschlechtereinteilung findet sich in keiner weiteren Nibelungen-Fassung.

Bei Rinke und Wedel werden ebenfalls die Treueverhältnisse aufgegriffen. Die Treue, die Hagen seinem König erweist, wird durch folgende Szene bei Moritz Rinke ironisiert: Nach der Hochzeitsnacht will Kriemhild Hagen nach Xanten mitnehmen. Gunther ist es egal, ob sie dies tut, Hagen will nicht. „Hab ich jemals Dank verlangt für meine Dienste? Nein, denn Treue will nicht Dank. Ich geh nicht weg.“ *Er weint. Er geht ab.*“ (Rinke, 2002, 55) Hagen wird von Gunther als austauschbar angesehen, der König hält nicht zu seinem Berater. Es ist ihm egal, ob er oder ein anderer die Staatsgeschäfte begleitet. Hier wird ein brüchiger Männeverbund ohne Treuebewusstsein vorgeführt.

Bei Rinke/Wedel fällt auch die Auseinandersetzung mit dem Rechtsanspruch von Kriemhild völlig weg. Der Mord wird hier erstmals öffentlich gemacht. Hagen ersticht Siegfried. Der gesamte Hof schaut dabei zu. Es ist ein Mord, von dem alle wissen, wer der Mörder ist. Niemand versucht die Tat zu verhindern. Mit ihrer Anwesenheit legitimiert so die Öffentlichkeit das Geschehen. Als Siegfried stirbt und nach Kriemhild fragt, steht sie einfach nur da und sagt nichts. Siegfried fällt auf die ihn anstarrende Kriemhild. Sie löst sich aus seiner Umklammerung, sinkt auf den Boden und weint. Siegfried windet sich in Todeskrämpfen. Alle stehen da und sind stumm, als Siegfried stirbt. Kriemhild verlässt gleich dem Mord den

---

hält Kriemhild in seinen Armen.

Wormser Hof, sie lässt ihr Kind zurück und geht zu König Etzel (bei Rinke haben Siegfried und Kriemhild ein Kind). Mit keinem einzigen Wort wird erwähnt, dass Kriemhild auf Vergeltung der öffentlichen Tat durch eine Rechtsprechung hofft. Auch das Wort „Rache“ verwendet Moritz Rinke nicht. Kriemhild verlangt nicht nach Gerechtigkeit und spricht auch nicht aus, dass sie Rache will. Kriemhild richtet im Folgenden alles gezielt auf die Vernichtung des Täters aus. Damit verengt Rinke den Handlungsspielraum seiner weiblichen Hauptfigur und die Lösungsmöglichkeiten in diesem Konflikt. Er steuert bewusst darauf zu, dass Kriemhild ihre Ideen bedingungslos umsetzt (wie im folgenden Abschnitt noch näher erläutert wird). Rinke setzt einen deutlichen Punkt, an dem sich alles anders hätte entwickeln können, doch Kriemhild lässt sich nicht aufhalten:

In Dieter Wedels Inszenierung begrüßt Rüdiger die Burgunder, die an Etzels Hof angekommen sind und setzt zu einer Rede an, die sich eigentlich an Kriemhild richtet:

„Freunde, wisst ihr noch damals wollten wir die Welt erobern, sie verändern und dabei hat jeder nur an sich selbst gedacht, immer nur an sich selbst. Und für was? Für Land, Gold, Ruhm, Rache? Aber warum waren wir so, warum? Und wann, Königin, wird es anders sein?“ (Rinke, 2002, 87)

Kriemhild schaut zur Seite, wirft dann ihren Kopf in den Nacken und verlässt den Saal. Rinke greift mit dieser Ansprache die Rachegedanken von Kriemhild auf und stellt in Frage, ob sich die Spirale der Gewalt und Vergeltung immer weiterdrehen muss.

Auch Gesprächsbereitschaft stoppt den Untergang nicht. Etzel will mit den Burgundern verhandeln, nachdem bekannt geworden ist, dass ihr gesamtes Herr getötet wurde. Hagen nimmt sich nur Etzels Sohn, kommt noch einmal in den Saal und wirft Etzel ein Bündel in den Schoss. Darin befindet sich der Kopf des Jungen. Etzel wird wahnsinnig (Abbildung 10: Etzel wird wahnsinnig). Sirenengeheul, Gewehrknattern, Fliegeralarm. Etzel kommt mit dem Kopf in der Hand zu Kriemhild, die am Rande des Gefechtes steht. Er fragt außer sich, wen Kriemhild ins Land gebracht habe, erhebt das Schwert gegen sie und schreit: „Sei

still, du!“ Er führt aber den Hieb nicht aus. So wird hier keinerlei Verbindung zu Kriemhild und Etzel wie bei Lang gezeigt.

Kriemhild wird am Schluss des Stückes nicht ermordet. Sie tötet Hagen mit Siegfrieds Schwert. Rinke verändert die Vorgänge am Ende des Werkes, da Kriemhild nicht mehr von Hildebrandt bzw. Dietrich von Bern gerächt werden kann, da diese tot sind. Sie wird nicht bestraft. Ob sie damit ein eigenes Recht auf Rache zugesprochen bekommen hat, ist eher fraglich, vielmehr gibt es keinen Verbund der Männer mehr, der Kriemhild hätte strafen können. Somit sind die Männer nicht imstande, die männerdominierte Ordnung und Rechtsprechung wieder herzustellen.

In diesem Abschnitt wurde beleuchtet, wie sich Kriemhild in den unterschiedlichen Fassungen nach dem Tod ihres Mannes verhält und entwickelt. Das *Nibelungenlied* kennt für Frauen keine Rechtsprechung, Kriemhild bleibt nur ein Weg: Rache zu üben. Als sie mit Hagens Ermordung das Gesetz überschritten hat, wird diese Gesetzesüberschreitung aber sofort verfolgt und sie selbst getötet. In Hebbels Fassung und Beiers Umsetzung fordert sie das ihr zustehende Recht ein und verlangt erst nach Rache, als ihr dieses verwehrt wird. In diesem Zusammenhang wurde auch deutlich inwieweit der Ehrbegriff, die Vergeltung und rechtliche Grundlagen miteinander verknüpft sind. Die Treue der Männer und Frauen wird unterschiedlich in den Fassungen beschrieben und beurteilt. Fritz Lang zeichnet dabei ein sehr positives Treueverhältnis der Männer und die negativste Beschreibung von Kriemhild. Bei Moritz Rinke und Dieter Wedel führt Kriemhild ihre Rachepläne gleich von Anfang an sehr zielstrebig durch. Dies ist ungewöhnlich im Vergleich mit den moderneren Fassungen von Beier und Lang. Hier verlangt Kriemhild erst nach einer rechtlichen Wiedergutmachung. Doch bei Rinke ist es nicht klar, ob Kriemhild von ihren rechtlichen Möglichkeiten keinen Gebrauch machen möchte, da sie nach einem öffentlichen Mord keine Hoffnung auf eine Rechtsprechung hat, oder ob sie bewusst ihr Recht nicht in Anspruch nehmen möchte. Dies erscheint als die plausibelste Erklärung, wenn die Erkenntnisse zu Rinkes Kriemhild im folgenden Abschnitt berücksichtigt werden.

## Abbildungen



Abbildung 1: Kriemhild ist Etzels Braut (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 2: Kriemhild auf dem Podest (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 3: Dietrich krönt sich zum König (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 4: An Siegfrieds Totenbett (Thea von Harbou/Fritz Lang)





Abbildung 5: Blutsbrüderschaft (Thea von Harbou/Fritz Lang)



Abbildung 6: Hagen schützt Gunther (Thea von Harbou/Fritz Lang)



Abbildung 7: Kriemhild an der Quelle (Thea von Harbou/Fritz Lang)



Abbildung 8: Mutter Kriemhild (Thea von Harbou/Fritz Lang)



Abbildung 9: Kriemhild und Etzel (Thea von Harbou/Fritz Lang)



Abbildung 10: Etzel wird wahnsinnig (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

#### **4.1.3. Rinkes zeitgenössisches Kriemhildbild**

Moritz Rinke erweitert in seinem Stück den Handlungs- und Aktionsradius seiner weiblichen Figuren und setzt neue Akzente in Bezug auf die Interpretation der Kriemhild.

Kriemhild ist bei Rinke die vielschichtigste Person. Sie träumt von einer besseren Zukunft in einem freien Staat und versucht den festgefahrenen Regeln des burgundischen Königreiches zu entfliehen. Gemeinsam mit ihrem Bruder Giselher entwirft sie eine gerechtere Verfassung (Abbildung 1: Kriemhild und Giselher). Wedel und Rinke zeigen mit Kriemhild eine Frau, die Veränderungen herbeiführen und Macht besitzen will. Die junge Königstochter erzählt davon, dass es ihr nicht gut geht, da sie mit der Staatsform in Burgund nicht zufrieden ist, und gibt vor dem gesamten Hof bekannt, dass sie ein völlig sinnloses Leben führt (Rinke 2002, 18). Sie wünscht sich neue Ideen und will eine neue politische Gemeinschaft gründen.

Kriemhild wird in Wedels Fernsehfassung mit ihren Utopiegedanken erst nicht ernst genommen. Während sie eine flammende Rede über die Zukunft und ihre revolutionären Vorhaben hält, klettert sie auf einen Baum und hat nun Mühe, beim Hinabsteigen nicht über ihr seidenes Königinnenkostüm zu stolpern (Abbildung 2: Kriemhild auf dem Baum). Die Königsbrüder und Hagen wenden sich entnervt ab und stimmen während ihrer Rede spöttisch ein Lied an: „Oh, du schöner deutscher Wein.“ Sie schreit: „Hallo“, will sich damit wieder Gehör verschaffen und ihrem Unwillen Ausdruck verleihen, dass sie unterbrochen worden ist. Sie wirft Flugblätter vom Baum, und als sie den ersten Absatz ihrer neuen Staatsform mit: „Oder so ähnlich“ beendet, wird dies von Hagen höhnisch wiederholt. Gelächter. Kriemhild: „Nach Jahren dieser Regierung steht ihr, Burgunder, da: wohlgenährt, aber kenntnislos, begünstigt, aber mit falscher Christlichkeit die Unterdrückung anderer Länder billigend.“ (Rinke, 2002, 18) Nach diesen Worten schlägt Ute ihre Tochter auf den Hintern und schickt sie in die Messe. Kriemhild will die Verhältnisse umkehren und wird gleich von Anfang



an als politisch denkend gezeigt, womit sie aber von der Hofgesellschaft nicht besonders ernst genommen wird.<sup>79</sup>

Sie versucht dann, mit Siegfried (und andeutungsweise auch mit Brünhild) gemeinsam eine neue Welt zu schaffen, was aber nicht gelingt. Nach zehnjähriger Ehe bringen Siegfried und Kriemhild viel Geld und Gold nach Worms mit, als Zeichen ihrer Macht. Die beiden Frauen begrüßen sich:

„Brünhild: Nicht eine Falte. Wie viel sind bei Euch zehn Jahre?

Kriemhild: Es war so langweilig, und manchmal wusste ich gar nicht, was ich ohne dich machen sollte. Ich habe die ganze Zeit Hirschragout gegessen.

Denk, welch neue Welt wir einmal gründen wollten!“ (Rinke, 2002, 60)

Siegfried schaut etwas ratlos zur Seite, als Kriemhild daran erinnert, welche Welt die beiden einst erschaffen wollten und was nun daraus geworden ist. Herzlich ist dann die Begrüßung von Siegfried und Gunther. Gunther erzählt, die Armee sei in der Ernte. Dann begrüßt Gunther seine Schwester, aber Kriemhild fängt gleich an, über eine Machtübernahme von Burgund zu sprechen. Der König verliert sein Lächeln und schaut ärgerlich-erstaunt. Damit wird klar, dass Kriemhild ihre Vorhaben bezüglich neuer Staats- und Machtformen weiterhin verfolgt.

Bei Rinke wird in der folgenden Szene zwischen Kriemhild und Hagen zum ersten Mal die Interpretation möglich, Kriemhild könnte Siegfrieds verletzliche Stelle bewusst, aus Rache oder Frustration bezüglich ihres gescheiterten Lebenstraumes, verraten haben.<sup>80</sup> Nach dem Königinnenstreit sitzt Kriemhild auf der Schaukel ihrer Kindertage und ruft Hagen zu sich. Kriemhild zeigt ihm eine goldene Pflanze und erklärt, dass man sagt, wer sie besitzt, könne die Weltherrschaft erlangen. Kriemhild stellt ihm die Frage, ob er wissen wolle, wo Siegfried zu treffen sei. Damit leitet sie selbst die Preisgabe des Geheimnisses ein. Doch dann sagt sie zu sich: „Nein, nein, nein, ich verrat es lieber nie.“ (Rinke,

---

<sup>79</sup> Kriemhild stellt ihr Anliegen selbst in Frage, als sie zu ihrem Bruder sagt, als dieser über die Staatsform sprechen will: „Süßer, ich kann jetzt irgendwie nicht, ich muss heiraten! Wir gucken uns gerade Kleider an!“ (Rinke, 2002, 46)

<sup>80</sup> Dazu eine andere Deutung zu Kriemhilds Motiven: „Kriemhilds Rache gilt nun nicht allein der Konkurrenzkönigin Brünhild, sie trifft vor allem im späteren Vernichtungsrausch auch den einst untreuen Siegfried.“ (Rinke/von Becker, 2002, 127)

2002, 69) Hagen erzählt ihr dann von einem angeblich bald bevorstehenden Krieg. Darauf zeigt sie ihm die verletzbare Stelle. Als Siegfried stirbt, verlässt sie sogleich den Wormser Hof.<sup>81</sup> Dabei erhält die Pflanze dann eine noch stärkere Bedeutung (Abbildung 3: Kriemhild und Hagen).

„Kriemhild kommt mit einem Koffer, an der Hand ihr Kind. Die beiden Frauen sehen sich eine Weile an. Kriemhild steht an der Schaukel und schaukelt ihren Sohn. Dann hebt sie die goldene Pflanze auf, nimmt den Koffer und geht, weg aus der Stadt. Das Kind schaukelt hin und her, bis die Schaukel steht. Jetzt sitzt es alleine da.“ (Rinke, 2002, 74)

Kriemhild lässt also das gemeinsame Kind von Siegfried zurück und verfolgt ihren Plan bezüglich einer neuen Staatsform und der Umwälzung der Machtverhältnisse weiter. So fordert sie deshalb auch keine Gerechtigkeit ein. Kriemhild lehnt alle Rollen ab, die ihr am Hof zugewiesen werden. Sie versucht sich von den gesellschaftlichen Konventionen zu befreien. Kriemhild wird bei Rinke als Rebellin präsentiert, die sich im Kampf mit der gesamten Gesellschaft sieht. Sie steht im Gegensatz zu den anderen Kriemhildfiguren, die bis zu Siegfrieds Tod keine entscheidende Rolle am Hof einnehmen. Bei Rinke ist die Königstochter schon zu Beginn nicht mit den politischen Formen und ihrer Stellung zufrieden. Dies wird aber von ihren Brüdern weitgehend ignoriert. Die Rebellion gegen die Burgunder ist bei Rinke also keine unmittelbare Folge von Siegfrieds Tod. Kriemhild fordert von Beginn an politische Entscheidungsmacht ein. Sie wird bereits vor dem Mord als eigenständig Denkende im Kampf gegen den satten und zufriedenen Staat ihrer Brüder vorgestellt. Rinke knüpft mit diesen Darstellungen an Entwicklungen an, die er – wie er sagt – selbst kennt:

„Kriemhild und Giselher wachsen in einem ähnlich statisch-behäftigen und ideenlosen Staat auf, in den meine Generation auch hineingewachsen ist. Von

---

<sup>81</sup> Anders im *Nibelungenlied*. Hier bleibt Kriemhild noch Jahre am Hof, abgeschieden und in sozialer Isolation lebend. Gephart deutet dies so, dass sich Kriemhilds Bindung an ihre Ursprungsfamilie als dominant erweist. So erscheint sie sozial schwach und anlehnungsbedürftig (Gephart, 2005, 99).

Gunther zu Helmut Kohl oder unseren im Mallorca-Pool planschenden Ministern ist es wirklich nicht so weit, und wenn man sich in meinem Stück die impulsive Veränderungslust von Kriemhild und Giselher anschaut, mit welcher ungeordneter Phantasie sie den Staat verändern wollen und wo sie, insbesondere Kriemhild, am Ende landen, dann gibt es da schon Parallelen in der jüngsten deutschen Geschichte. Ich denke an diese Unfähigkeit unserer Gesellschaft, Kräfte, die sie in Frage stellen, besser zu lenken und gegebenenfalls sogar etwas an ihnen zu begreifen. So etwas sagt man natürlich leichter, wenn es um linke Energien geht wie bei Baader/Meinhof, als um rechte Kräfte oder fundamentalistische, wie in jüngster Zeit.“ (Rinke, 2002, 117)

Rinke will damit den Zuschauerinnen und Zuschauern Bilder von einer Generation vermitteln, die sich an zeitgenössische Ereignisse anlehnen. Damit schafft er die Möglichkeit, die Nibelungen mit aktuellen Zeitbezügen zu verbinden.

Nach dem Tod von Giselher legt Kriemhild ihrem Bruder ein Buch auf den Bauch, das die Forderungen enthält, die die beiden Geschwister einst durchsetzen wollten (Rinke, 2002, 101). Sie nimmt damit Abschied von ihren einstigen Zukunftsträumen. Kriemhild symbolisiert mit dieser Geste, dass sie nicht mehr die einst „naive“ Rebellin ist, die nach der idealen Gesellschaft strebt. Nach all den Ereignissen wird deutlich, dass Kriemhild von der jugendlichen Kämpferin eine Entwicklung durchgemacht hat. Sie reflektiert Folgendes über sich und die Burgunder: „Die haben mir mein Denken umgedreht.“ (Rinke, 2002, 90) Kriemhild glaubt nicht mehr an einen gerechten Staat und an ein menschenwürdiges Leben für alle nach dem ganzen Morden. In diesem Zusammenhang urteilt Bönninghausen: „Es sind die Frauen, die sich für die Macht entscheiden, erwachsen und dadurch schuldig werden.“ (Bönninghausen, 2004, 143) Ihre Utopien sind vernichtet worden, obwohl sie am Leben bleibt, sind all ihre Hoffnungen auf ein besseres Leben zerstört.

Jönson sieht in der Auseinandersetzung mit den Kriemhildfiguren eine Akzentverlagerung in den neuzeitlichen Nibelungenstoffen (2001). Kriemhild

werde immer mehr in den Hintergrund gedrängt, ins allgemeine Geschehen rückten verstärkt die männlichen Protagonisten. Dies ist eine Beobachtung, der nach diesen Abhandlungen widersprochen werden muss. Die weiblichen Figuren und deren Entwicklung rücken in den Fassungen vor allen von Rinke und Beier immer mehr ins Zentrum des Geschehens. Die zeitgenössischen Kriemhilddarstellungen stehen im Mittelpunkt der Handlungen und werden, wie aufgezeigt, vielseitig beleuchtet.



## Abbildungen



Abbildung 1: Kriemhild und Giselher  
(Moritz Rinke/Dieter Wedel)



Abbildung 2: Kriemhild auf dem Baum  
(Moritz Rinke/Dieter Wedel)



Abbildung 3: Kriemhild und Hagen (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

#### 4.1.4. Der Königinnenstreit

Der Königinnenstreit auf den Stufen vor dem Wormser Dom ist eine der Schlüsselszenen im Werk. Die Motive des Dialogs sind in den Fassungen unterschiedlich angelegt.

Im *Nibelungenlied*: Die beiden Königinnen sitzen erst bei einem Turnier nebeneinander. Kriemhild sagt: „Ich habe einen solchen Mann, dass alle diese Reiche in seiner Macht stehen sollten.“ (NL, 2002, 815) Brünhild entgegnet darauf: „Wie wäre das möglich? Wenn niemand mehr lebte als er und du, dann könnten ihm die Länder natürlich untertan sein. Doch solange Gunther lebt, dann wird das niemals geschehen.“ (NL, 2002, 816)<sup>82</sup> Kriemhild wünscht sich für Siegfried, dass ihm alle Gebiete unterstellt sein sollen. Sie weist auf die Vorzüge von ihrem Mann hin und fährt fort: „Du kannst es mir glauben, Brünhild, er ist Gunther vollkommen ebenbürtig.“ (NL, 2002, 819) Brünhild erwidert darauf, dass Siegfried ein Vasall sei, er habe es ihr selbst gesagt. Sie urteilt nach lehnsrechtlichen Gesichtspunkten. Dazu Grosse:

„Kriemhild wertet dagegen ihren Mann und ihren Bruder nach dem ritterlichen Erscheinungsbild. Sie weiß nicht, dass sich Siegfried auf Isenstein als Lehnsman Gunthers ausgegeben hat. Deshalb argumentieren Kriemhild und Brünhild von verschiedenen Ebenen aus. [...] Die unterschiedlichen Standpunkte entsprechen dem jeweiligen Wissensstand der Königinnen.“ (Grosse, 2002, 813)

Kriemhild bittet sie, solche Rede gefälligst zu unterlassen. Beide geraten in Streit darüber, wer von ihren Männern derjenige mit mehr Macht und Ansehen ist. Es

---

<sup>82</sup> Die Frage bleibt offen, ob Kriemhild im *Nibelungenlied* mit den einleitenden Sätzen den Streit verursachen wollte. „Brackert (Ausg. Bd. 1, S. 281) sieht den von Kriemhild geäußerten Machtanspruch als Ausgangspunkt des Konfliktes, Beyschlag (1965, S. 197) und Haustein (1993, S. 378) ebenfalls.“ (Grosse, 2002, 812) Andere hingegen halten es für eine spontane harmlose Äußerung oder für eine stolze unbedachte Übertreibung. „Kriemhild handelt im ersten Teil des Frauenstreits, als sie anlässlich eines Turniers von Siegfrieds Vorzügen schwärmt, unbedacht. Das spricht für und nicht gegen sie, weil man ihr nicht zielbewusstes Machtstreben unterstellen kann. Doch soll man in dieser Unbedachtheit auch keinen positiven Charakterzug sehen.“ (Reichert, 2001, 81)

geht dabei um die ständische Werteordnung der Männer, die auch für das Ansehen und die Ehre der Ehefrauen gilt. Die beiden Königinnen möchten sich so ihres eigenen Standpunktes im Netz ehelicher und herrschaftlicher Beziehungen vergewissern. Sie streiten um öffentliche Vorherrschaft und statusgemäße Anerkennung.

Beim Aufeinandertreffen auf den Treppen vor dem Dom, dem Königinnenstreit, eskaliert die Situation zwischen beiden Königinnen endgültig. Kriemhild wirft Brünhild vor, sie sei die Geliebte ihres Mannes gewesen. Nach diesen Sätzen bricht offener Hass zwischen den Frauen aus. Brünhild weint und sagt, dass sie diese Beleidigung niemals vergessen werde. Und so der Dichter: „Vom Streit zweier Damen wurden viele Helden verloren.“ (NL, 2002, 267) Womit er eine Ursache der künftigen Ereignisse aus seiner Sicht nennt. Brünhild stellt Gunther zur Rede und fordert ihn auf, sie von diesem schweren Vorwurf zu befreien. Siegfried will schwören, dass Kriemhild die Unwahrheit gesagt hat. Gunther spricht ihn zuerst frei,<sup>83</sup> doch Hagen fragt Brünhild, was passiert ist und sagt daraufhin, Siegfried müsse für die Anschuldigungen vor dem Dom bestraft werden.<sup>84</sup>

Beim Königinnenstreit im *Nibelungenlied* geht es also vor allem um eins: Die beiden Frauen messen und vergleichen ihre gesellschaftliche Stellung. Sie konkurrieren darum, die andere in Ehre und Macht zu überbieten. Brünhild will zum Schluss des Streits nur noch, dass sie von dem schweren Vorwurf Kriemhilds befreit und ihre Ehre wieder hergestellt wird.

---

<sup>83</sup> Grosse dazu: „Gunther verzichtet auf seine Klage, d.h. er verzichtet als Prozessgegner und nicht als Gerichtsherr (W.J. Schröder, 1955, S. 79), da er Siegfried vertraut und außerdem bestrebt ist, die Einzelheiten der Hochzeitsnacht nicht zu erörtern, so deutet de Boor (Ausg., S. 145) die unklar erzählte Szene, bei der man nicht weiß, ob und was Siegfried geschworen hat, weil Gunther den Vorgang abbricht. Er erlasse Siegfried den Eid aus bösem Gewissen (Bischoff, 1970, S. 549). – Am Ende des Prozesses eröffnen sich zwei Erkenntnisse: 1. Kriemhild hat Brünhild zu Unrecht keuse genannt und 2. Ring und Gürtel bezeugen, dass Siegfried Brünhild bezwungen hat, also stärker ist als Gunther (W. J. Schröder, 1955, S. 80).“ (Grosse, 2002, 818)

<sup>84</sup> Zu Hagens Stellung: „Die Gestaltung des künftigen Geschehens geht von Hagen aus (Wachinger, 1960, S. 114). Formalrechtlich ist der Fall erledigt; denn Gunther macht Siegfried für die Ehrenkränkung, die seine Schwester Kriemhild Brünhild zugefügt hat, nicht verantwortlich (Fehr, 1931, S. 111). Doch die tiefe Ehrverletzung Brünhilds bleibt. Mit einem Mal ändert sich Hagens Einstellung gegenüber Siegfried und Kriemhild (Hoffmann, 1987, S. 63). [...] Zum Plan, Brünhilds öffentliche Herabsetzung zu rächen und deshalb Siegfried zu töten, tritt hier als zweites Motiv die Gier nach Reichtum und Macht hinzu.“ (Grosse, 2002, 818/819)

Bei Hebbel kommt zur Motivationsgrundlage für den Streit ein weiterer Aspekt hinzu. In der Theaterinszenierung von Beier wird dies folgendermaßen dargestellt: Kriemhild findet nach der Hochzeitsnacht unbeabsichtigt den Gürtel von Brunhild. Sie denkt, es sei ein Geschenk von ihrem Mann und zeigt ihn Siegfried (Abbildung 1: Kriemhild zeigt den Gürtel). Siegfried erkennt ihn erst nicht und ist dann entsetzt, als ihm klar wird, welch großes Geheimnis der Fund verbirgt. Kriemhild wird sogleich traurig und auch misstrauisch, da sie dahinter ein Geheimnis mit einer anderen Frau vermutet.

„Kriemhild.

Brunhild? Kennt die den Gürtel?

*(Sie hält den Gürtel in die Höhe.)*

Sie kennt ihn also wirklich?“ (Beier/Lux, 2004, 17)

Kriemhild lässt Siegfried nicht in Ruhe, bis er sie über die Bedeutung des Gürtels aufklärt. Müller schließt daraus, dass Hebbel in diesem Zusammenhang das für das bürgerliche 19. Jahrhundert kennzeichnende Motiv der Eifersucht einführt (2003, 416). Und dazu auch Glaser: „Es ist die von Hebbel ihr vermachte Eifersucht, die Siegfried, den strahlenden Helden, keiner anderen gönnen kann.“ (Glaser, 2003, 451) Damit kommen erstmals subjektive Gefühle beim Königinnenstreit ins Spiel. Es geht nun nicht mehr nur darum zu messen, wer die höhere Rangstellung inne hat. Jetzt werden die Figuren mit eigenen Emotionen und einem individuellen Selbstverständnis gezeigt. Im Abschnitt zur Liebe wird dieses Thema noch ausführlich dargelegt. So erweitert sich in der Hebbelschen Fassung der Anlass des Streits dahin, dass nun nicht mehr nur Ehre und Rangstellung als Motivationsgrundlage dienen, sondern dass subjektive Empfindungen als Legitimation für den Streit hinzutreten.

Ein weiterer Aspekt wird in der Hebbelschen Fassung deutlich. Nolte stellt dar, dass Hebbel verstärkter als das *Nibelungenlied* eine Konkurrenz der Weiblichkeitsentwürfe zwischen Kriemhild und Brunhild herausstellt (2004, 165). Bei ihrem Streit gehe es nicht nur darum herauszufinden, wer den mächtigeren Mann habe, sondern sie vertreten verschiedene Konzeptionen von Weiblichkeit. Dies thematisieren sie, laut Nolte, in ihrem Dialog, Brunhild betone, wie es ist,

eine Frau zu sein und doch gegen die Männer siegen zu können, Kriemhild sei ja im Unterschied dazu, nur den weiblich zugeschriebenen Eigenschaften wie des Stickens mächtig.

Beier inszeniert dies mit folgenden Bildern: Die beiden Königinnen stehen auf Podesten nebeneinander und gewähren eine Audienz. Beide tragen ihre Königinnenmäntel aus blauem und rotem Samt. Mechanisch heben sie im Gleichtakt zum Gruß die Hand, strecken ihre Arme zum Handkuss und verbeugen sich anschließend. Dies macht die Formelhaftigkeit der königlichen Huldigungen erkennbar (Abbildung 2: Die beiden Königinnen geben eine Audienz). Und so Hebbel:

„Kriemhild.

Nun, ist's nicht besser, Kämpfe anzusehen,

Als selbst zu kämpfen?

Brunhild.

Hast du beides schon

Versucht, dass du vergleichen kannst?“ (Hebbel, 2001, 1591)

Kriemhild will Brunhild zeigen, wie die Nadel zum Sticken gebraucht wird.

„Kriemhild. Wir können gleich beginnen, wenn du willst,

Und da du doch am liebsten Wunden machst,

So fangen wie beim Sticken an, ich habe ein Muster bei mir

(Sie will den Gürtel hervorziehen.)

Nein, ich irre mich.“ (Hebbel, 2001, 1631–1634)

Nolte schließt daraus, dass es in der Auseinandersetzung der beiden Königinnen um die Konkurrenz zweier Modelle von Weiblichkeit geht (2004, 197). Sie sieht hierin eine schon fast zeitgenössisch anmutende Auseinandersetzung um weibliche Lebenswelten und -weisen.

Im Streit werten die Königinnen die Vorzüge der jeweils anderen ab. Kriemhild versteht Brunhild nicht und belächelt ihre Lust an der kämpferischen Auseinandersetzung und ihre übertriebene Behauptung in der „Männerwelt“.

Brunhild verachtet die „häusliche“ Arbeit mit Nadel und Faden und stellt ihre Qualifikationen heraus, mit den Kämpfen der Männer mithalten zu können.

Nolte schreibt weiter, dass bei der Hebbelschen Auseinandersetzung die machtpolitische Stellung der beiden Königshäuser kein Thema ist (2004, 198). Doch gegen diese Beurteilung spricht, dass im weiteren Verlauf verstärkt die gesellschaftliche Stellung von Burgund und Xanten thematisiert wird. Hebbel lässt Brunhild sogar sagen, dass Kriemhild diejenige sei, die den größtmöglichen Machtanspruch für sich wünsche. Damit dreht sich diese Auseinandersetzung auch ganz deutlich um das Herrschaftsdenken der Königinnen und geht noch einen Schritt weiter als das *Nibelungenlied*. Brunhild wirft Kriemhild vor, dass sie eifersüchtig sei, dass ihr Bruder das Zepter habe, von dem sie träume. Damit wird im Gegensatz zum Epos das Motiv eingeführt, dass Kriemhild nicht nur die gesellschaftliche Rangstellung ihres Mannes verteidige, sondern dass es ihr vielleicht um ihren eigenen Machtanspruch und dessen Ausführung geht.

Im weiteren Verlauf des Streites macht Kriemhild klar, dass sie ein Geheimnis kennt, das sie bisher für sich behalten hat. Beide geraten bei Beier in solche Raserei, dass Kriemhild erst vor Brunhild wegläuft und dann mit ihr kämpfen will. Diese lacht, stößt Kriemhild in ein Becken, das in den Bühnenboden eingebaut ist, und hält ihren Kopf unter Wasser. Zum letzten Mal kann Brunhild ihre Kraft auskosten, die immer noch größer ist als Kriemhilds. Diese kann sich keuchend losreißen, zeigt den Gürtel hervor und macht Brunhild klar, wer sie wirklich bezwungen hat. Danach zieht sie schnell in den Dom ein. Brunhild ist außer sich und verbittert darüber, dass sie für Siegfried nur der Mittel zum Zweck war.

„Brunhild: Betrogen! Verschmäh! Verschenkt! Verhandelt!

Ihm selbst zum Weib zu schlecht,

War ich der Pfennig, der ihm eins verschaffte!“ (Beier/Lux, 2004, 22)

Es geht jetzt nicht mehr nur um die Ehrverletzung, sondern darum, dass Siegfried Brunhild persönlich nicht gewollt hat. Auch hier tritt wieder das Motiv der Eifersucht in Erscheinung. Es geht um die Verletzung der Person, und dafür will sie Rache. Dazu Glaser:

„Von der Qual einer verhandelten Königin weiß das mittelalterliche Epos nichts. Zu selbstverständlich ist ihm, dass dynastische Eheschließungen eine andere Form von Handel sind. Prünhild beklagt also nicht über verletzte Individualität, was die emanzipierte Brunhild des 19. Jahrhunderts empört, sondern nur über die formale Beleidigung, die ihr angetan wurde, als Kriemhild sie die Kebse Siegfrieds nannte. Das war sie in der Tat nicht. Sie fordert vom König mithin nicht Rache oder gar den Tod Siegfrieds, sondern verlangt allein, sie gegen den schändlichen Vorwurf zu verteidigen.“ (Glaser, 1991, 343)

Später zieht sich Brunhild bei Hebbel und bei Beier immer mehr aus dem Geschehen in Worms zurück, obwohl ihre Schmach mit dem Tod Siegfrieds vergolten wurde. Ein Zeichen dafür, dass es ihr, anders als im *Nibelungenlied*, nicht nur um die Wiederherstellung der Ehre ging.

In der Fassung von Hebbel und Beier haben sich die Motive des Streites erweitert. Es geht bei der Auseinandersetzung der beiden Frauen um das individuelle Gefühl der „Eifersucht“, um die Konkurrenz um Siegfried als auch um anerkannte bzw. normative Konzeptionen von „Weiblichkeit“.

In der Filmfassung von Lang werden diese Aspekte weitergeführt. Zuerst ist auch hier die Eifersucht ein tragendes Element, das zu dem Streit führt. Lang inszeniert dies folgendermaßen: Kriemhild kommt zu Siegfried in den Garten, sie umarmen sich freudig. Sie sehen sich verliebt an und unterhalten sich. Brünhild sieht ihnen vom Fenster aus zu. Sie ist hinter einem Vorhang versteckt und ballt die Fäuste, als sie das gemeinsame Glück erblickt. Ihr Blick ist finster und hasserfüllt.

Beim Streit vor dem Dom stellt Lang beide Frauen visuell sehr unterschiedlich dar, er wendet hier eine Schwarz-Weiß-Symbolik an. Brünhild ist düster und schwarz gekleidet, Kriemhild dagegen tritt in dieser Szene in einem weißen, leuchtenden Gewand auf (Abbildung 3 a;b: Auf der Treppe vor dem Dom). Auch hier wird wieder die Ehre der Männer verhandelt. Brünhild nennt Kriemhild die Frau eines Vasallen, schaut sie arrogant an und wendet sich dann zum Gehen. Doch Kriemhild läuft schnell um sie herum und stellt sich vor



Brünhild. Sie streckt ihren Arm aus und berührt Brünhild, die leicht zurückweicht. „Wie wagtest Du, Siegfried, meinen Gatten, zu nennen?“<sup>85</sup> Nach Kriemhilds Bekanntgabe des Geheimnisses eilt Brünhild zu Gunther und fragt ihn, ob Kriemhild die Wahrheit spreche. Gunther bejaht. Brünhild läuft auf die Zugbrücke vor dem Dom. Sie will springen, doch Hagen hält sie zurück. Mit diesen Selbstmordabsichten wird ein neues Motiv von Lang angeführt. Brünhild ist so gekränkt, dass sie nicht mehr weiterleben will. Damit stellt Lang am drastischsten dar, wie Brünhild durch die Tat und Siegfrieds Zurückweisung in ihren Gefühlen verletzt wurde. Die scheinbar mythische Zusammengehörigkeit von Brünhild und Siegfried wird in einem späteren Kapitel erörtert.

Das Motiv der Eifersucht wird auch von Rinke<sup>86</sup> aufgegriffen. Dennoch wird Siegfried in der Streitszene nicht als souveräner Held, sondern eher als willenlose Schachbrettfigur der Frauen gezeigt.<sup>87</sup> Bei Wedel ist der gesamte Wormser Hof beim Königinnenstreit vor dem Dom anwesend, wie bei Siegfrieds Mord ist die Szene ein öffentlicher Akt. Gunther und Brünhild wollen den Dom betreten. Kriemhild fragt an der Hand von Siegfried, ob sie als erste in den Dom hineingehen dürfe. Als Brünhild verneint und weiterlaufen will, macht sich Kriemhild von Siegfrieds Hand los und steigt auf die gedeckte Tafel, die vor dem Dom steht. Sie stößt mit einem Fuß das Geschirr weg und wirft Teile ihres Goldes

---

<sup>85</sup> „Der Inhalt des Streites ist, gleich der Anlage im *Nibelungenlied*, eine Auseinandersetzung der beiden Frauen über die gesellschaftliche Stellung ihrer Ehemänner.“ (Nolte, 2004, 183)

<sup>86</sup> Bei Rinke und Wedel fängt der Streit der Frauen schon bei Brünhilds Ankunft in Worms an. Erst machen sie sich gegenseitig Komplimente und bewundern sich, dann bricht ein Streit los, da Brünhild bei ihrer Ankunft Siegfried einen Lehnsman nennt. Brünhild schaut unvermindert Siegfried an. Kriemhild springt zwischen die beiden und schneidet ihr den Blick ab. Kriemhild schaut sie herausfordernd und kämpferisch an und stellt sich neben Siegfried.

„Kriemhild: Aber, liebe Freundin, Sie müssen wissen, wer den Nibelungenhort besitzt. Man weiß es doch. Sie wissen, wer es ist?

Brünhild: Wohl kaum ein Knecht, denke ich. Auch wenn er schöne, blaue Augen hat.

Siegfried: Also, einen Moment bitte. Den Nibelungenhort, den besitze ich und schenk ihn Kriemhild!

Kriemhild: Danke. Die sagt ständig ‚blaue Augen‘?“ (Rinke, 2002, 44)

<sup>87</sup> Rinke gibt auch als einziger eine erste Vorwarnung auf den Königinnenstreit durch Hagen vor der Fahrt nach Island.

„Hagen: Gernot, ich ahn es schon: Eine Frau zu viel und ein Mann zu wenig.

Gernot: Nach meiner Rechnung käme es genau hin.

Hagen: Ja, du bist ein Außenrechner, ihr seid alle Außenrechner, aber ich, ich bin ein Innenrechner und sage euch: Eine Frau zu viel und ein Mann zu wenig.“ Hagen ist bei Rinke und Wedel derjenige, der die Konkurrenz zwischen den beiden Königinnen um Siegfried offen ausspricht. (Rinke, 2002, 39)



als Zeichen ihrer Macht fast achtlos auf den Tisch. Brünhild bittet Siegfried mit ihrem Kind, das in der Fernsehfassung Wedels nur angesprochen wird, spazieren zu gehen. Siegfried läuft eilfertig los. Kriemhild sagt, er solle dies lassen. Siegfried stoppt. Auch Brünhild steigt nun auf den Tisch (Abbildung 4: Der Streit der Frauen auf dem Tisch). Beide rufen Siegfried, der kopflos hin- und herläuft. Beide provozieren sich mit heftigen Vorwürfen. Hagen versucht, den Streit zu beenden. Doch die beiden Königinnen lassen die Männer nicht zu Wort kommen. Diese können oder wollen nicht mehr eingreifen, sie sind wie zu Salzsäulen erstarrt und agieren nur noch auf Befehl. Damit wird ihnen jegliche Handlungsfähigkeit abgesprochen, sie sind nicht mehr Herr der Lage. In den anderen Nibelungen-Fassungen sind die Männer in dieser Szene nicht anwesend und können so auch nicht in den Streit eingreifen. Hier sind sie passiv und lassen die Geschehnisse zu. So kommt bei Rinke ein weiterer Aspekt hinzu, der bereits angesprochen wurde: Die männlichen Protagonisten haben die Kontrolle über die Handlung verloren und reagieren nur noch auf die Ereignisse, die von den Frauen initiiert wurden. Nachdem es zur Eskalation gekommen ist:

„Kriemhild: *(weint)* Hure! Hure! Weg da! Nutte! So bist du doch nie ... nie nie wieder genommen worden! *(Lässt die Schläge auf sich niedergehen.)* Nimm sie! Reiß sie an dich! Nimm, komm. *(Am Boden)* – Los, komm, jetzt. Das Land ist krank. – Krank. Komm.

Brünhild. Siegfried. – Wohin? – *(Sie rennt in die Burg.)*  
*(Hagen folgt ihr.)*

Kriemhild. Schaut mich nicht so an! – Ihr seht nur Euch! – *(Kriecht, läuft blutend in die Messe)*“ (Rinke, 2002, 64)

An dieser Stelle werden die beiden unterschiedlichen Streit-Motivationen der Frauen anschaulich ausgedrückt. Brünhild fragt noch einmal nach Siegfried und macht dadurch deutlich, wie sehr sie sich zu ihm hingezogen fühlt. Auslöser des Streites war für sie die Eifersucht und die Zurückweisung von dem Königssohn aus Xanten. Kriemhild kümmert sich hingegen weniger um die individuellen Empfindungen, sondern sie zieht mit diesem Streit eine Parallele zu den Zuständen des Staates und ihrer Enttäuschung wegen der nicht umgesetzten

politischen Ideen. Die Motive des Streits der beiden Königinnen sind hier also gänzlich unterschiedlich. Die Männer hätten den Streit verhindern können, waren aber nicht fähig zu reagieren und verlieren so immer mehr die Kontrolle über das Geschehen.

Diese Untersuchung des Königinnenstreites zeigt, dass sich die Motive der Auseinandersetzung von Fassung zu Fassung erweitert haben. Beim *Nibelungenlied* geht es vor allem um die Wahrung der Ehre und der Rangstellung. Bei Hebbel vergleichen die Frauen ihre unterschiedlichen Konzeptionen von Weiblichkeit. Ferner tritt das Verständnis der Individualität ausgedrückt durch subjekte Gefühle hinzu. Die beiden Frauen sind eifersüchtig auf den Xantener. Dieses Motiv wird bei Lang beibehalten. Doch ist er bezüglich der Verletzung der Ehre und der Emotionen von Brünhild radikaler in seiner Darstellung, da Brünhild versucht, sich nach dem Streit selbst zu töten. Eifersucht ist auch die Motivation bei Rinke. Bei ihm tritt noch der Punkt hinzu, dass die Männer die Kontrolle über die Frauen verloren haben. Rinkes Kriemhild erweitert noch einmal die Dimension des Geschehens um einen politischen Aspekt und sieht in der Auseinandersetzung einen Ausdruck für die desolate Lage des Staates. So zeigt der Königinnenstreit auf eine eindruckliche Weise, wie die zeithistorischen Einflüsse die Motivationsgrundlage der Szenen beeinflussen und im Detail verändert haben.

## Abbildungen



Abbildung 1: Kriemhild zeigt den Gürtel (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 2: Die Königinnen geben eine Audienz (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 3a: Auf der Treppe vor dem Dom (Thea von Harbou/Fritz Lang)



Abbildung 3b: Auf der Treppe vor dem Dom (Thea von Harbou/Fritz Lang)



Abbildung 4: Der Streit der Frauen auf dem Tisch (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

#### 4.1.5. Zeitgenössisch: Frauensolidarität

Ein weiteres zentrales Thema ist die Entwicklung der Beziehung der beiden weiblichen Hauptfiguren. Je zeitgenössischer die Nibelungen-Adaption ist, desto stärker ist die Solidarität von Brünhild und Kriemhild.

Nach dem Königinnenstreit sieht Brünhild im mittelalterlichen Epos ihre Ehrverletzung mit dem Mord an Siegfried gerächt, und sie kann nun ihre Rolle als Königin von Burgund einnehmen:

„Die schöne Brünhild saß mit stolzer Genugtuung auf dem Thron. Wie sehr Kriemhild auch weinte, es war ihr völlig gleichgültig. Zu einer Freundschaft mit Kriemhild war sie nie mehr bereit. Später fügte auch ihr Frau Kriemhild schweres Herzeleid zu.“ (NL, 2002, 1100ff.)

Zu Kriemhild findet keinerlei Annäherung mehr statt. Brünhild hat kein Mitleid mit ihr und gibt ihr kein Zeichen von Anteilnahme oder Versöhnung. Es gibt nichts, was die beiden Frauen miteinander verbindet. Nicht das geringste Verständnis füreinander wird in der mittelalterlichen Fassung auch nur angedeutet.

Anders bei Hebbel. Hier scheint Brunhild keinerlei Triumph aus der Tat zu ziehen.<sup>88</sup> Hebbel beschreibt Brunhild als unversöhnlich mit allen, ihr wurde durch den Betrug alles genommen, ihre Stärke, ihr Reich und ihre Unsterblichkeit.

„Gunther: [...] Wie sie uns nach der Tat empfang, als ich den ersten Becher Wein ihr brachte, das weißt du wohl noch selbst: sie fluchte uns noch grauenvoller, als Kriemhild uns fluchte, und loderte in Flammen auf, wie nie, seit sie im Kampf erlag.“ (Hebbel, 2001, 2798–2803)

---

<sup>88</sup> Nur in der Fassung von Hebbel wird eine Geste der Versöhnung zwischen den beiden Frauen ausgesprochen. Kriemhild möchte sich entschuldigen. Sie reflektiert ihre Schuld an dem Zerwürfnis und versucht es durch eine Geste in der Öffentlichkeit wieder gut zu machen. Siegfried zu Gunther:

„Siegfried. Kriemhild will sie vor allem deinem Volk,  
Bevor wir ziehen, um Verzeihung bitten,  
Das hat sie frei gelobt.“ (Hebbel, 2001, 2410–2413)

Im Gegensatz zum Mittelaltertext verachtet Brunhild fortan die Burgunder. Sie zieht sich immer weiter aus dem öffentlichen Leben zurück, bleibt der Gemeinschaft fern und führt ein stilles, in sich gekehrtes Leben. Nach Kriemhilds Abreise lässt sie sich an Siegfrieds Grab nieder. Doch Kriemhild ist nicht einverstanden damit, dass Brunhild ihren Platz eingenommen hat.

„Kriemhild. Sie – Brunhild – in Siegfried's heil'ger Ruhestatt?

Werbel. So ist's.

Kriemhild. Vampyr.

Werbel. Am Sarge kauern. [...]

Kriemhild. Dich treib ich wieder aus!“ (Hebbel, 2001, 3817–3826)

Kriemhild droht Brunhild aus der Ferne damit, dass sie diese wieder aus der Grabstätte fortschicken werde. Sie zeigt kein Mitgefühl dafür, dass die isländische Königin sich zu Siegfried und dessen Grab hingezogen fühlt. Kriemhild sieht sich als Einzige, die eine Berechtigung hat, die Gruft zu besuchen. Eine Anteilnahme an Brunhilds Schicksal wird nicht beschrieben. Die beiden Frauen nähern sich also nicht an, verbünden sich nicht. Sie sind sowohl unversöhnt mit den Burgundern als auch untereinander. Sie stellen zueinander keinerlei Beziehung her, jede ist für sich allein in ihrer Verzweiflung. Brunhild gerät in eine psychische Isolation, und Kriemhild versucht, sich im Alleingang zu rächen. Und so zeigt Hebbel zwar ein verbindendes Element zwischen beiden Frauen auf – die Trauer um Siegfried –, aber trotzdem bleiben beide in ihrem Schmerz für sich allein.

In der Filmversion von Fritz Lang wird zwischen den beiden weiblichen Hauptfiguren eine Annäherung dargestellt. Kriemhild findet Brünhild an Siegfrieds Grab. Die letzten Worte Kriemhilds, bevor der erste Filmteil endet: „Richtet König Gunther aus, meinem Bruder, sein Weib sei gestorben.“ Das Schlussbild zeigt eine zusammengesunkene Brünhild an Siegfrieds Sarg. Kriemhild setzt sich neben sie (Abbildung 1: Brünhild an Siegfrieds Grab). Lang symbolisiert damit, dass auch hier die beiden Frauen in ihrer Trauer um Siegfried verbunden sind. Doch nun sind aus den ehemaligen Rivalinnen Leidensgenossinnen geworden. Lang zeigt sie gemeinsam an der Todesstätte und deutet so eine Verbindung zwischen beiden an. Es gibt das Bewusstsein einer Gemeinsamkeit, das tragende

Element ist die Liebe zu Siegfried. Dennoch konnte sie aber nur dessen Tod zusammenbringen. Ein fundierter Gemeinschaftssinn vor oder nach diesem Ereignis existiert nicht.

Dagegen besteht zwischen den Frauen bei Rinke und Wedel ein verbindendes Band von Anfang an. Kriemhild glaubt, in der isländischen Herrscherin ihre politische Vision eines unabhängigen und freien Staates verkörpert zu sehen und will diese mit ihr gemeinsam in Worms umsetzen. In der Fernsehfassung von Wedel kommt Brünhild auf einem Pferd aus echtem Eis an den burgundischen Hof (Abbildung 2: Am Eis Pferd). Die beiden Königinnen starren sich unverwandt an. Brünhild fasst vom Pferd hinab nach Kriemhilds Hand und sagt nach Trost suchend: „Ich bin so fremd in Eurer Welt und soll hier leben.“ Kriemhild ist fasziniert von der fremden Frau, ihrer geheimnisumwitterten Heimat, von ihrer Stärke und Kraft sowie von ihrer scheinbaren Unabhängigkeit. Sie macht Brünhild den Vorschlag: „Ich glaube, Schwester, wir zusammen, wir könnten eine neue gründen! Lasst uns etwas Neues, Großes finden!“ (Rinke, 2002, 43) Doch Brünhild interessiert sich hingegen nur für die Erfüllung der Prophezeiung, die ihr den stärksten Mann vorhersagte. Die beiden Frauen haben unterschiedliche Visionen und finden nicht zueinander. Am Ende des Stücks sitzen beide nach der Schlacht bei Etzel nebeneinander, alle Männer von Burgund sind tot. Ihr Hass und ihre Rachesucht stehen nicht mehr im Vordergrund.

„Ein leichter Wind geht durch die Seiten und über die Leichen. Brünhild lehnt entfernt an einer Wand. Kriemhild sitzt irgendwo auf dem Boden, bewegungslos. Brünhild schaut sie an. Dann geht sie an Siegfried vorbei und langsam auf Kriemhild zu. Sie setzt sich nieder. Es ist still. So sitzen die Frauen da.“ (Rinke, 2002, 101)

Das Schlussbild bei Rinke/Wedel zeigt die beiden Königinnen, die als Einzige die Schlacht überlebt haben. Brünhild sehnt sich nach der Nähe von Kriemhild. Mit dieser letzten Szene wird signalisiert, dass sich beide nun einer Gemeinsamkeit, einer Verbindung zueinander bewusst werden. Dass die Visionen, die Kriemhild in sich getragen hat, vielleicht umsetzbar sind, jetzt wo alle Männer nicht mehr leben. Mit dieser abschließenden Sequenz geben Rinke/Wedel der Geschichte



eine Wendung. Eine Fortsetzung der Nibelungen mit den beiden Frauen ist nun denkbar.

Bei Karin Beier verstärkt sich noch einmal die Beziehung von Kriemhild und Brunhild. Dies wird in der Ursprungsfassung von Hebbel so nicht beschrieben. Kriemhild ist bei Beier erst sehr naiv und wandelt sich dann in eine Frau, die um ihr Recht kämpft. Die erst mächtige Brunhild geht an der Verschwörung psychisch zugrunde, es findet eine gegenläufige Entwicklung der Frauen statt.<sup>89</sup> In den Schlussszenen schließt sich der Kreis zwischen den beiden, wie schon kurz beschrieben wurde. An Etzels Hof kommt es zum Finale. Hagen will Kriemhild nicht verraten, wo der Schatz liegt. Eine verummte Person taucht aus der Menge der Hunnen auf und setzt ihre Maske ab. „Kriemhild. Tritt heran, Verstümelter, denn ich bin deine Schuldnerin!“ (Beier/Lux, 2004, 85) Es ist Brunhild. Sie hebt Kriemhild von einem Tisch herunter, sodass diese dann mit Hagen kämpfen kann. Dann geht Brunhild zu Gunther und ersticht den König mit seiner eigenen Krone. Sie bleibt dann neben seinem Leichnam sitzen. Brunhild tötet am Ende den Mann, der sie betrogen hat. Kriemhild hat sie zwischen den Soldaten von Etzel versteckt und gibt ihr dann die Möglichkeit, Gunther unbewaffnet entgegenzutreten. Kriemhild stellt dann Hagen im Kampf. Die Frauen ermöglichen sich Rache zu nehmen an jenen, die sie gedemütigt haben. Sie bilden eine solidarische Gemeinschaft, die gegen die Stärke der Männer gerichtet ist und die sie sich mit gebündelten Kräften zur Wehr setzt. Bei Beier werden die Frauen zum ersten Mal aktiv und aus der eigenen Entscheidung heraus solidarisch zueinander gezeigt. Deutlich geben beide am Ende zu erkennen, dass sie sich verbündet haben und dass sie eine Einheit bilden. Damit stellt Beier in ihrer Theaterfassung am deutlichsten heraus, dass die zwei weiblichen Hauptfiguren nun einen gemeinsamen Kampf führen.

---

<sup>89</sup> Und dazu kommentiert Reichert: „Die konventionelle Rolle der Frau wird von Kriemhild bis zu Siegfrieds Ermordung voll akzeptiert; von da ab wird sie, bis zur Erreichung ihres Zieles, der Rache, immer weiter in die männliche Rolle gedrängt. Brünhild dagegen, die zunächst das weibliche Rollenklischee abgelehnt hat, passt sich diesem schließlich vollständig an.“ (Reichert, 2001, 84)

Das mittelalterliche Lied kennt eine Solidarität zwischen den beiden Frauen nicht. Dies ändert sich im Verlauf der Interpretationsgeschichte. Hebbel sieht in dem Verhältnis der beiden Protagonistinnen eine Rivalität, die nicht durchbrochen wird, sie sind dennoch in der Liebe zu Siegfried vereint. Erst mit der Filmfassung von Lang und verstärkt dann bei Rinke/Wedel werden sich die beiden Hauptdarstellerinnen einer Verbindung zueinander bewusst. Karin Beier stellt den Zusammenhalt dann eindrücklich heraus.

Je aktueller die Fassungen sind, desto deutlicher interpretieren sie ein gemeinsames Bewusstsein der beiden Frauen (und handeln damit immer mehr im Sinne der Gleichberechtigungsbewegungen), desto aktiver agieren diese solidarisch gegen Ungerechtigkeit und Unterdrückung.

## Abbildungen



Abbildung 1: Brünhild an Siegfrieds Grab (Thea von Harbou/Fritz Lang)



Abbildung 2: Am Eispferd (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

## 4.2. Geschlechterkonstellationen

In den folgenden Untersuchungen stehen die Beziehungen zwischen den Geschlechtern im Vordergrund. Analysiert werden Themen wie die Liebesvorstellungen, die Bedeutung von Geschlecht und Geld sowie die Begehrensstrukturen. Es folgt die Erörterung zur mythischen Zusammengehörigkeit von Brünhild und Siegfried.

### 4.2.1. Brünhild und Siegfried – Mythische Zusammengehörigkeit

Das Motiv, dass zwischen Siegfried und Brünhild eine Verbindung besteht, wird in allen Fassungen angeführt. Unterschiedlich sind die Begründungen für diese Verbundenheit. Diese ändern sich im Lauf der Rezeptionsgeschichte.

In den modernen Adaptionen wird von einer mythischen Zusammengehörigkeit von Siegfried und Brünhild erzählt. Siegfried besitzt als stärkster Mann die von Brünhild geforderten Konditionen. Sie spürt, dass sie füreinander bestimmt sind, und umso schmerzlicher ist dann der Betrug, der an ihr begangen wird. Das mittelalterliche *Nibelungenlied* erwähnt die mythische Vorhersehung nicht. Es greift auch nicht auf die Erzählstränge der um 1400 überlieferten Völsungsa zurück, in der die kriegerische Schildjungfrau Brynhild und Sigurd ein Paar sind. Hier entfällt das groß angelegt und für die späteren Interpretationen wichtige Beziehungsgeflecht zwischen Siegfried und Brünhild von Vorhersehung, Stärke und der Entstehung einer neuen Weltordnung.

Nur eine Stelle im *Nibelungenlied* weist auf eine Verbindung der beiden Figuren hin. Brünhild und Siegfried scheinen sich auf Island zu kennen, woher, das erläutert das Epos nicht näher. Brünhild erkennt Siegfried sofort, als dieser zu ihr kommt, um sie scheinbar zu werben.

„Da antwortet die Königin: ‚Nun bring mir meine Kampfkleidung. Wenn selbst der starke Siegfried aus Liebe zu mir in dieses Land gekommen ist, so geht

es ihm ans Leben. Ich fürchte ihn nicht so sehr, dass ich ohne Kampf seine Frau werde.“ (NL, 2002, 416)

Weitere Hinweise auf eine Gemeinsamkeit gibt das *Nibelungenlied* nicht. Auch wenn Brünhild hier die Liebe erwähnt, ist diese doch anders zu deuten als in den späteren Fassungen. Das *Nibelungenlied* beschreibt kein „romantisches“ Motiv in den Geschlechterbeziehungen, es geht hier nicht um individuelle Gefühle, sondern um gesellschaftliche Normierungen (vgl. Abhandlung zu den Liebeskonzepten). Es wird auch nicht explizit thematisiert, dass nur der stärkste aller Männer die stärkste aller Frauen besiegen kann.

Nach dem Königinnenstreit will Brünhild im mittelalterlichen Epos nur ihre Ehrkränkung gerächt sehen. Siegfrieds Tod lässt sie unberührt. Da für sie keine tiefgreifende Bindung zwischen beiden besteht, ist der Mord an ihm für sie kein größerer Verlust. Die mythische Dimension, das Prinzip des Füreinander-bestimmt-Seins kennt das mittelalterliche Lied nicht. Diese Begründung wird erst mit der Hebbelschen Fassung explizit thematisiert.

Bei Hebbel weiß Siegfried, dass es nur einen Menschen gibt, der aufgrund seiner Kraft die isländische Königin besiegen kann und sagt dazu: „Und dieser eine wählt sie nimmermehr.“ (Hebbel, 2002, 481)<sup>90</sup> Es wird bei Hebbel klar herausgestellt, dass Brunhild dafür bestimmt war, dass sie vom stärksten der Männer besiegt wird. Nach der Hochzeitsnacht will sie von König Gunther noch einmal den Beweis seiner unermesslichen Kraft und möchte, dass er gegen Siegfried kämpft. Sie traut Gunther noch nicht ganz zu, dass er jeden Mann besiegen könnte: „Du hast den Kern, das Wesen, er den Schein und die Gestalt!“ (Hebbel, 2001, 1556f.)

---

<sup>90</sup> Er selbst gibt die Begründung, warum er nicht für Brunhild werben will. Er erzählt von ihrer ersten Begegnung.

„Denn Brunhild rührte, wie sie droben stand,  
In aller ihrer Schönheit nicht mein Herz,  
Und wer da fühlt, dass er nicht werben kann,  
Der grüßt auch nicht.“ (Hebbel, 2002, 647ff.)

Es ist also das Motiv der fehlenden Verliebtheit, den er als Grund angibt. Dies ist eines der Hauptmerkmale von Hebbels Fassung im Gegensatz zum mittelalterlichen Text: Liebe wird nicht nur als Teil einer gesellschaftlichen Ordnung, sondern als etwas Individuelles angesehen.

Hebbel sieht die Zusammengehörigkeit von Siegfried und Brunhild aber nicht bloß aufgrund des gleichen Kräfteverhältnisses. Bei ihm kommt noch eine weitere Ebene hinzu. Für Brunhild geht es bei dem Kampf um mehr als um einen Stärkevergleich, es geht ihr um die Entstehung einer neuen Welt und einer neuen Gemeinschaft zwischen Frauen und Männern (Hebbel, 2001, 1565f.). Emrick schreibt dazu:

„Aber diese Kluft zwischen männlichem und weiblichem Bewusstsein müsste geschlossen werden. Erst dann wäre vollkommene menschliche Existenz möglich. Nicht mehr als Kämpferin, sondern als Wissende soll Brunhilde den Männern entgegentreten. Das besagte ihre Vision von ihrer künftigen Aufgabe der Befriedung der Erde. Das würde zeitgleich umgekehrt bedeuten, dass der Mann sein Herrschafts- und Zweckmitteldenken aufgibt, sich öffnet der Eigensphäre der Frau, sie nicht mehr als Objekt, sondern als eigenbewussten Partner begreift, der zugleich ihn selbst zu verwandeln vermag. Diese Fähigkeit zur Partnerschaft war ursprünglich Siegfried zugeteilt. Er sollte mit Brunhilde sich vermählen, dann wäre ein neues Zeitalter angebrochen, eine völlig neue Welt wäre entstanden. [...] Dieser von Hebbel erfundene Mythos ist nach übereinstimmender Auffassung der Hebbelforschung Kernstück des Dramas. [...] Die Verhinderung der Welterneuerung ist also das eigentliche tragische Thema des Werkes.“ (Emrick, 1979, 93f.)

Hebbel gibt deutliche Hinweise, dass es hier um eine höhere Dimension, eine neue Welteinteilung geht. Hagen deutet die Verbundenheit von Brunhild und Siegfried so auch durch mythische Vorherbestimmung: „Ein Zauber ist's, durch den sich ihr Geschlecht erhalten will, und der die letzte Riesin ohne Lust, wie ohne Wahl, zum letzten Riesen treibt.“ (Hebbel, 2001, 2162ff.) Dies ist der deutlichste Hinweis auf die mythische Verbundenheit von beiden. Der Dichter sieht also in der vorbestimmten Verbindung dieser Geschlechterbeziehung die Möglichkeit einer neuen Ordnung, die dann allerdings durch die Zurückweisung Siegfrieds scheitert. Dazu Ehrismann:

„Brunhild kommt aus einer dunklen, nur vom Feuer, nicht von der Sonne erhellten Natur, also einer Zeit ohne Bewusstsein (= Sonne). Sie ist eine

visionsfähige Frau von wunderbarer Schönheit, wie nach der Mythologiephilosophie der Ursprung voller Schönheit und Wunder ist, und sie zerbricht, chiffriert im Verlust der Virginität, an der Geschichte (=Hof Gunthers). Siegfried fühlt sich unwiderstehlich hingezogen zu Kriemhild (=geschichtliche Welt). Wenn auch von Brunhilds mythischer Welt kaum noch berührt, verkehrt er vertraut mit den Erscheinungen des Mythos (=Vogelstimmen, Drache, Hort, Tarnkappe), den er zugleich zertrümmert (V.411 ff.).“ (Ehrismann, 2002, 186)<sup>91</sup>

Brunhild und Kriemhild symbolisieren jeweils entgegengesetzte Welten, während Siegfried zwischen diesen beiden steht. Brunhilds Herkunft wird mit den mythischen Bezügen einer Walküre erklärt (Glaser, 2003, 450). Hebbel hat sich hierbei, anders als das *Nibelungenlied*, auf weitere Überlieferungen der Siegfried-Sage gestützt, die auch Wagner benutzte. Von der nordischen Überlieferung der Völsungsa Saga hat Hebbel so viel behalten, dass er dunkel auf einen Mythos verweist, der Siegfried und Brunhild füreinander bestimmt hat – einen Mythos, den Siegfried bei Hebbel allerdings nicht einlöst. Und so beschreibt Hebbel auch explizit den Schmerz, den Brunhild nach dem Mord an Siegfried empfindet. Sie verharrt nach Siegfrieds Tod in dessen Gruft. In ähnlicher Weise greift auch Lang die mythische Verbundenheit zwischen beiden auf. Brühilds Schmerz endet damit, dass sie an Siegfrieds Sarg stirbt.

Auch bei Rinke und Wedel geht es um den Versuch einer Neuordnung der Welt. Rinke erzählt von der ersten Begegnung von Siegfried und Brühild gleich zu Beginn seines Stücks. Siegfried durchschreitet einen Feuerkreis auf Island und betrachtet die schlafende Brühild. Er küsst sie und wendet sich zum Gehen. Sie springt auf und fragt ihn, ob er nicht werben will. Er verneint. „Ich wollte nur mal

---

<sup>91</sup> Ebenso Glaser: „Hebbel hatte wahrgenommen, dass im *Nibelungenlied* Elemente germanischer Heldensage sich an solcher christlicher Frömmigkeit stießen, und meinte, diese einander widersprechenden Epochen-elemente in eine geschichtsphilosophische Folge bringen zu müssen. Die germanische Rachewelt sollte sich – wie im *Ring des Nibelungen* – selbst vernichten, aus ihrem Untergang aber – anders als in der Oper – ein neues Reich christlicher Vergebung und Demut entstehen.“ (Glaser, 1991, 337)

Und weiter: „Aus solch hoch gespannten Intentionen, die sich dem Pathos Hegelscher Geschichtsphilosophie verdanken, erklärt es sich, dass Hebbel sich gerade die christianisierte Version des Nibelungenstoffes zum Modell nahm, während Fouqué, Wagner und Geibel auf die vorchristlichen Heldenlieder zurückgingen.“ (Glaser, 2003, 448)



sehen.“ (Rinke, 2002, 13) Sie kann ihn nicht halten, das wird deutlich durch Siegfrieds Satz: „Ich muss jetzt weiter durch die Welt.“ (Rinke, 2002, 1) Siegfried befindet sich also nach wie vor auf der Suche nach seiner Erfüllung. Die Vorhersehung greift nicht und Brünhild kann ihn in seinem Streben nicht stoppen. Bönninghausen sieht dies so:

„Das Drama Moritz Rinkes hingegen stellt einen Bezug her zum älteren Stoffkreis des *Alten Sigurdliedes*. In dieser Sage erweckt Siegfried die schlafende Jungfrau auf dem Hindarfall. Als er sich von ihr abwendet, nimmt sie Rache, indem sie ihn töten lässt. Der Rückgriff auf diese typologisch ältere Frauenrolle führt in den *Nibelungen* zu einer subjekthaften Ausgestaltung der Frauenrollen und ermöglicht so auch die Thematisierung von Rivalität zweier Frauen um einen Mann.“ (Bönninghausen, 2004, 139)

Die Utopien von Kriemhild und Brünhild konkurrieren im Wettstreit um die Gunst von Siegfried miteinander. Das macht folgende Situation deutlich: Als Brünhild in Worms ankommt, sagt sie zu Kriemhilds Utopiegedanken, dass sie eine neue Welt schon einmal gefunden hat, und sieht dabei Siegfried an. Das hier zwei Weltentwürfe gegeneinander stehen, auf der einen Seite die mythische Welt Brünhilds, auf der anderen Seite Kriemhilds politische Visionen, dies ist nur in der Fassung von Moritz Rinke so eindeutig herausgearbeitet. Dennoch verhindert diese Konkurrenz den späteren Zusammenschluß der Frauen nicht (vgl. die Erörterungen zur Frauensolidarität).

Bei Rinke führt Brünhild den Toten wieder in den magischen Kreis zurück, der beide einmal vereinen sollte. Nach dem Mord legt sie in der Mitte der Bühne einen Ring aus Feuer um ihn (Abbildung 1: Feuerkreis). Auch in der Theaterinszenierung von Karin Beier schließt Brünhild den Kreis zwischen sich und Siegfried. Auf einer langen schwarzen Schleppe zerrt Brünhild den Leichnam in den Dom, fort vom Wormser Hof (Abbildung 2: Brünhild und der tote Siegfried).

Es stehen sich in den Fassungen unterschiedliche Konzepte der Geschlechterbeziehung von Siegfried und Brünhild gegenüber. Das *Nibelungenlied* blendet den Aspekt aus, dass zwei Menschen füreinander bestimmt sein könnten. Hebbels

und Langs isländische Königin geht hingegen davon aus, dass beide füreinander geschaffen sind, da der Xantener der stärkste aller Männer ist. Es existiert zwischen ihnen eine tiefgehende Gemeinsamkeit, die den Zusammenhalt oder das Auseinanderfallen einer Gesellschaftsordnung bewirken kann. Das Scheitern der Zusammenführung bewirkt den Niedergang einer neuen Welt. Brünhild in der Interpretation von Rinke und Wedel glaubt ebenfalls an eine mythische Dimension und führt den Xantener nach dessen Mord wieder in diese zurück. Die Verbindung von beiden reicht auch über den Tod hinaus und gibt dieser Beziehung eine Tiefe, von der die mittelalterliche Fassung nichts weiß.

Insofern erhoffen sich die Nibelungen-Adaptionen seit Hebbel mit der Beziehung von Brünhild und Siegfried eine Welterneuerung, die aber immer wieder scheitert. Für den mittelalterlichen Dichter hat dies als tragendes Handlungselement keine Bedeutung. Eine derartige Utopie scheint im mittelalterlichen Kontext weniger verheißungsvoll zu sein.

## Abbildungen



Abbildung 1: Feuerkreis (Moritz Rinke/Dieter Wedel)



Abbildung 2: Brunhild und der tote Siegfried (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

#### 4.2.2. Liebeskonzepte

Liebe – das *Nibelungenlied* nimmt sie als Motivationsgrundlage für viele Handlungen in der Erzählung. Die Liebessemantik in den einzelnen Nibelungen-Werken verändert sich mit dem gesellschaftlichen Wandel, Liebesvorstellungen variieren, da sie kulturell und historisch konstruiert sind, sie bestimmen auch die Vorstellungen der Geschlechteridentitäten. In der Liebe wird die Beziehung zweier Menschen ausgehandelt. Diese Beziehungen im Nibelungen-Stoff sind komplex und immer nur zwischen Frauen und Männern anzutreffen. Es sind verschiedene Liebesstränge in die Geschichte eingewoben, die für Verwirrung sorgen und zu dem katastrophalen Ende der Geschichte beitragen.

Alle Liebesbeziehungen in der Erzählung enden unglücklich. Entweder wird die Liebe durch Tod beendet – wie bei Kriemhild und Siegfried – oder sie bleibt unerwidert wie bei Gunther, Brünhild oder Etzel. Liebe bedeutet Tragik. Der Schmerz Kriemhilds, der Verrat an Brünhild und ihre (in einigen Fassungen) verschmähte Liebe zu Siegfried dienen als Legitimationsbasis für das weitere Geschehen. In allen Fassungen wird Liebe mit Leid gleichgesetzt. Die Liebes-/Leid-Konstellatation ist Ausdruck für die Geschlechterbeziehungen bei den Nibelungen, die immer scheitern. Dies wird vor allem mit dem Falkentraum von Kriemhild symbolisiert, der in allen Werken mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln dargestellt wird:<sup>92</sup>

---

<sup>92</sup> Es träumen ausschließlich die Frauen und diese Träume werden als Vorhersagen der Zukunft gedeutet. Auch werden Unterschiede der geschlechtsspezifischen Bewertung der Träume deutlich. Im *Nibelungenlied*: „Da sprach die edle Ute zu ihren Söhnen: ‚Ihr tapferen Helden solltet hierbleiben. Ich habe heute Nacht von Gefahr, Angst und Not geträumt, wie alle Vögel hier im Lande tot wären.‘ – ‚Wer sich an den Traum hält‘, sagt da Hagen, ‚der ist unsicher, wenn das, was er tut, voll zu seinem Ansehen passt. Mir liegt daran, dass mein Herr bei Hof um Abschied bittet.“ (NL, 2002, 1510f.) In allen Szenen wird erkennbar, dass die weiblichen Personen zwar eine richtige Einschätzung bei der Deutung ihrer Träume haben, dass sie damit aber nicht von den Männern ernst genommen werden. Gephart geht ebenfalls dem Verhältnis von Traum und Geschlecht nach: „In einer Männerwelt, die keine Angst und keine Furcht kennt, die dem Programm höfischer Ehre und Treue verpflichtet ist, kommt hier den Frauen die Funktion der Ahnenden zu, denen sich Verborgenes und Zukünftiges mitteilt. Anders als später bei den männlichen Helden, welche Träume nicht als etwas nicht Beherrschbares ablehnen, so Siegfried (921ff.) und Hagen (1510), ist der Traum hier unter den Frauen noch Gegenstand ernsthafter Erörterungen. Zugleich aber wehrt Kriemhild den Trauminhalt vehement ab. Wenn ihr solches Leid von einem Manne geschehen solle, wolle sie lieber gänzlich auf Liebesfreuden verzichten (17). Damit ist Kriemhild nicht weit entfernt von der verleugnenden Haltung der Männer gegenüber den düsteren

Zu Beginn des mittelalterlichen Stücks träumt Kriemhild, dass sie einen Falken abrichtet, der dann von zwei Adlern getötet wird.<sup>93</sup> Ihre Mutter deutet den Traum so, dass der Falke ein Edelmann ist, den Kriemhild, wenn Gott ihn nicht beschützt, bald verlieren wird. Kriemhild ist der Meinung, dass sie auf die Liebe und die Ehe verzichten will, denn Liebe wird nur mit Leid belohnt. Ihre Mutter verweist darauf, dass sie erst durch einen Mann eine schöne Frau wird (NL, 2002, 15-16). Doch Kriemhild möchte ihren Weg durch das Leben alleine gehen. Nur so glaubt sie, glücklich werden zu können.

Es wäre falsch, an dieser Stelle zu interpretieren, dass sich hier ein individualisiertes Denken Kriemhilds abzeichnet. Die Verweigerung gegenüber der Liebe und Ehe ist als ein Bestandteil der Minne zu sehen. Nach Jönson ist diese Ablehnung Teil des Minnemotivs (2001). Die Eheunlust sei wesentliche Komponente des weiblichen Genderentwurfs. Bemerkenswert sei, dass im Epos den weiblichen Genderentwürfen derartige ehekritische Positionen zukämen, dass diese über die Schablonenhaftigkeit hinausreichten. Ehen seien normkonform und würden nicht in Frage gestellt. Die Frauenfiguren fügten sich, wenn auch widerstrebend, den gesellschaftlichen Spielregeln der nahezu unbeschränkten Verfügungsgewalt des Ehemannes.

So vertritt auch Ute eine andere Meinung als Kriemhild und setzt das Lebensglück mit der Liebe zu einem Mann gleich.<sup>94</sup> Am Ende zieht das Epos folgendes Fazit über die Liebe: „Das glanzvolle Ansehen war da verloschen und tot. Alle Leute trauerten in Jammer und Elend. Leidvoll war das Fest des Königs zu Ende gegangen, wie stets die Liebe schließlich zum Leide führt.“ (NL, 2002, 2378)

---

Träumen der Frauen. Teils ist sie als träumende Frau noch Mittlerin zu einer Welt irrationaler Mächte, die hier ihre Gültigkeit anmeldet, teils aber ist sie auch schon heldischer Charakter, der seine Allmachtsphantasien verteidigt und seine Verletzbarkeit leugnet.“ (Gephart, 2005, 17)

<sup>93</sup> Eine Deutung gibt Gephart: „Die Hauptpersonen des nibelungischen Dramas sind damit benannt: Kriemhild als Falknerin, Siegfried als Falke sowie Gunther und Hagen als die zwei Adler. [...] Der Mann als Falke, schön zwischen Freiheit und Gebundenheit, aber wird ihr geraubt und getötet von zwei noch größeren Raubvögeln aus jener animalischen Welt, als die der höfischen Frau die fremde Männerwelt erscheint. Als Zähmende und Leidende steht sie machtlos wilden ‚männlichen‘ Naturkräften gegenüber, die ihrem Beutetrieb folgen.“ (Gephart, 2005, 16)

<sup>94</sup> Dazu Gephart: „Konträr zu dieser Verweigerungshaltung Kriemhilds macht Ute sich als Mutter zur Verteidigerin patriarchaler Werte, wonach sich das Leben der Tochter nur in der Liebe zu einem Manne runden könne.“ (Gephart, 2005, 17)

Hebbel führt Kriemhild und ihre Mutter Ute ebenfalls mit dem Falkentraum ein. Auch hier wird die enge Verbindung zwischen Liebe und Leid erläutert. „Kriemhild: Viel besser, nie besitzen, als verlieren!“ (Hebbel, 2002, 284). In Karin Beiers Inszenierung fallen sowohl Mutter Ute als auch der Traum vom Falken völlig weg. Sie spielt aber in einer anderen Szene auf diesen Punkt an: Auf Siegfrieds Arm landet auf der Bühne ein Falke (Abbildung 1: Siegfrieds Falke). Und dazu Kriemhild: „Ich hörte stets, dass Liebe kurze Lust und langes Leid zu bringen pflegt.“ (Beier/Lux, 2004, 10) Bei Rinke und bei Lang wird das Motiv des Falkentraums auch gleich zu Anfang eingeführt. In der Filmversion von Lang wird dies folgendermaßen umgesetzt: Hier hat Kriemhild beim ersten Anblick von Siegfried am Wormser Hof eine Vision. In einer comichaften Zeichnung kämpft ein weißer Vogel mit zwei schwarzen Adlern, wird von ihnen verfolgt und dann umgebracht. Bei Rinke erzählt Kriemhild ihrer Mutter während der Heiratskandidaten-Auswahl von dem Tod des Falken.

Die Liebes-/Leidthematik tritt in allen Werken auf und wird künstlerisch verschieden dargestellt. Der Falkentraum gibt gleich zu Beginn des Werkes einen Hinweis auf den Ausgang der Geschichte und das Scheitern der Beziehungen zwischen Frauen und Männern. Liebe schlägt in Hass um, Liebe fordert Rache heraus. Dennoch variieren die einzelnen Grundlagen der Liebesbeschreibungen der Werke, wie im Folgenden erläutert:

Im *Nibelungenlied* hört Siegfried von der schönen Kriemhild aus Worms und beschließt, um sie zu werben. Er spricht vor seinem Vater von der großen Liebe, die er für Kriemhild empfindet (NL, 2002, 52). Er führt als Motivationsgrund ihre unermessliche Schönheit an. Am Wormser Hof bleibt er ein Jahr, ohne Kriemhild zu erblicken. Siegfried weiß, dass er Kriemhild liebt, ohne sie gesehen zu haben und wartet geduldig darauf, dass er sie zu Gesicht bekommt. Liebe ist für ihn keine Frage von individueller Schönheit oder von Geschmack. Dazu Kasten:

„Frauen sind in aller Regel schön. Sie sind schön, weil das normbildende höfische Frauenideal dies verlangt und weil es der Rolle des Umworbenen und Liebespartnerin entspricht, welche die Frauen in den Dichtungen der Zeit zumeist innehaben.“ (Kasten, 1991, 256)

Kriemhild kann nicht anders, als schön und begehrenswert zu sein. Sie ist die Schwester eines sehr einflussreichen Königs. Sie ist in einem heiratsfähigen Alter und kommt daher für Siegfried als Braut in Frage. Der junge Königssohn strebt nach der Erhöhung seines Status' durch die Verbindung mit einer Frau von Rang. Standesunterschiede würden diese Liebe nicht ermöglichen. Ein weiterer Hinweis darauf, dass Schönheit nur für eine Standesrolle steht, findet sich in folgendem Zitat: Kriemhild kommt aus Xanten am Wormser Hof an und Brünhild prüft, ob die Königstochter immer noch so schön sei (NL, 2002, 799). Ist sie noch so schön wie eine Königin oder hat ihr Aussehen und Ansehen gelitten als Frau eines vermeintlichen Lehnsmannes? Kriemhild wird aber nicht unattraktiver beschrieben, das Schöne bleibt in der gesamten Dichtung ihr Charakteristikum. Schönheit ist demnach die Qualifikation der Frau als adlige Herrscherin und gilt ohne Altersunterschied für alle höfischen Damen. Insofern steht sie für eine gesellschaftliche Position und hat nichts mit dem eigentlichen Aussehen zu tun. Sie ist die geeignete Ergänzung zur männlichen Herrschaftstauglichkeit. Weibliche Anmut und männliche psychische oder politische Stärke korrespondieren miteinander, sie sind es, die die Liebe ermöglichen.

Liebe setzt männliche Mobilität und Aktion in Gang, Siegfried reist für Kriemhild nach Worms. Die Person oder der Charakter spielen bei den Werbungsabsichten keine Rolle, da sie dem Werber nicht bekannt sind oder nur auf Erzählungen beruhen. Somit wird deutlich, dass Liebe im *Nibelungenlied* nicht personenabhängig ist, sondern standesabhängig. Liebe hat eine gesellschaftliche Funktion. Sie ist nicht gekoppelt an individuelle Vorlieben oder Gefühle. Die Person steht dabei nicht im Vordergrund, sondern hat eher eine Funktion im gesellschaftlichen Gefüge zu erfüllen. Liebe ist also nicht individuell, sondern an eine Position in der Gesellschaft geknüpft.

Eng verbunden mit der mittelalterlichen Auffassung von Liebe innerhalb der gesellschaftlichen Strukturen ist die Vorstellung der Minne. Sie ist auch im *Nibelungenlied* eingewoben. Hier werden in der höfischen Kultur Konzepte für den Umgang zwischen Männern und Frauen aufgestellt.<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> Diskutiert wird die Frage, ob Minne als Vorteil für Frauen gewertet werden konnte. Mackensen

Bei der sogenannten „Hohen Minne“ geht es vor allem um den treuevollen Dienst für eine Dame und die Werbung um ihre Gunst. Als ein Element der Minne ist auch das hoffnungsvolle, monatelange Warten von Siegfried einzuordnen – ohne Kriemhild jemals gesehen zu haben. Da die Frauen die Attraktivität eines Hofes ausmachen, ist der Frauendienst aber auch ein politisches Instrument, das gezielt eingesetzt werden kann, um Ritter ans Herrschaftszentrum zu binden. Siegfried hat sich die stolze und schöne Jungfrau eines machtvollen Landes mit starken Herrschern ausgesucht. In der Konfrontation mit dem Wormser Hof sollen Siegfrieds Wünsche in die Richtung höfischen Dienens umgelenkt werden. Der Frauendienst ist nun Element eines Machtspiels. Dies erläutert Mackensen:

„Minne ist Frauendienst, innige Werbung um die Frau, die man sich ursprünglich als Frau eines anderen, meist des eigenen Lehnsherrn dachte: die Rühmung der Frau hob das Ansehen der Herren. Kernmotive wurden schließlich die Ferne der Ersehnten und die ständige Gefährdung ihrer Beziehung.“ (Mackensen, 1984, 25)

Die Werbung um Kriemhild ist für den Ritter aus Xanten mit Machtfantasien verbunden; Siegfried sieht sich erst als Herausforderer der Königssippe. Es geht um Herrschaftsansprüche. Der Frauendienst wird dann von den Wormsern instrumentalisiert. Es ist ein Mittel, den Xantener am Rhein zu halten und so den

---

sieht einen Vorteil. „Dabei entfaltete sich zusätzlich ein Emanzipationsvorgang: die Frau, die in dieser Männergesellschaft beiseite stand (jener in der Halle, auf der Jagd, im Kampf, immer im Mittelpunkt der öffentlichen Anteilnahme; sie in der Kemenate: Kriemhild bleibt ein ganzes Jahr für den sie umwerbenden Siegfried unsichtbar!) – diese Frau bekam jetzt eine gesellschaftliche Bedeutung. Selbst wenn Minne nichts anderes blieb als ein mehr oder weniger sublimierter Freizeitvertreib: Sie gab plötzlich den Mußestunden einen neuen Glanz. Das hob sie aus dem gewöhnlichen Alltag heraus. Man liebte damals noch derb, und auch in guten Ehen hatte der Mann das Sagen, notfalls, wie die geprügelte Kriemhilds ausweist, mit der Kraft seiner Hände. Nun schuf die Minne einen Raum, in dem man die Subtilität der Liebe erproben und sogar leben konnte, wenn auch oft nur in festlichen Stunden und nur im kleinsten, erlesenen Kreis.“ (Mackensen, 1984, 25f.) Müller sieht diese Vorteile eher auf rein symbolischer Natur basierend. „Er (der Frauendienst) ist symbolische (und nicht faktische) Unterordnung des Stärkeren unter die Schwächere. An der rechtlich-sozialen Position der Frau ändert er, wie historische Untersuchungen gezeigt haben, zwar nicht allzu viel, [...] doch unterstellt er in geselliger Interaktion bei Hof ein alternatives Beziehungsmodell, das die Frau als Herrin und den Mann als restlos von ihr abhängig entwirft. Die damit geforderte Umkehr des Denkens und Empfindens wird im hohen Minnesang unablässig re-inszeniert. Wie ungewohnt dieses Umdenken und Spiel ‚als ob‘ ist, sprechen Minnelieder immer wieder aus.“ (Müller, 1998, 412)



eigenen Interessen verfügbar zu machen. Dabei stehen in einem wechselseitigen Verhältnis die Abschottung von Kriemhild sowie der Überschuss an Verdruss und Aggression von Siegfried. Durch Siegfrieds Hilfe für Gunther bei Brünhild wird es aber eine tatsächliche Unterordnung von Siegfried und nicht nur eine vorgespielte.

Die beiden Aspekte der Minne, Siegfrieds Warten auf ein Treffen mit Kriemhild und die beidseitigen Machtinteressen an der Hochzeit werden in verschiedener Form in den Nibelungen-Adaptionen aufgegriffen und umgewandelt.

Zu Hebbel. Auch hier kommt Siegfried mit Werbungsabsichten an den Hof, erblickt Kriemhild aber schon gleich an einem Fenster und verliebt sich in sie. Wie beim *Nibelungenlied* will Siegfried Kriemhild heiraten. Hebbel verkürzt aber die Wartezeit auf ein erstes Sehen drastisch. Schon bei seinem Eintreffen am Wormser Hof wird ein „Verlieben“ durch Blickkontakte möglich. Der gesellschaftliche Rang von Kriemhild spielt zwar immer noch eine Rolle – Siegfried kommt mit Heiratsabsichten nach Worms – doch nun ist es wichtig für die Geschlechter, dass sie sich sehen. Kriemhild und Siegfried können sich früh ein Bild voneinander machen; sie treten quasi sofort in Kommunikation miteinander. So kommen hier neben den gesellschaftlichen Anforderungen auch noch individuelle hinzu. Hebbel ist wichtig, indem er beide sehr schnell zueinander führt, dass sich zwei Personen erst sehen bzw. kennen müssen, um sich ineinander zu verlieben. Diese romantische Liebesvorstellung des 19. Jahrhunderts ist im *Nibelungenlied* natürlich so nicht zu finden. Es liegt der Schluss nahe, dass es eine Veränderung in der Liebessemantik gibt. Hebbels Fassung macht erkennbar, wie Liebe unterschiedlich aufgefasst wurde: Auf der einen Seite das „Füreinander-bestimmt-Sein“ aufgrund gesellschaftlicher Normen, auf der anderen Seite die Zuneigung zwischen zwei Personen. Somit werden die individuellen Eigenschaften stärker in den Vordergrund gerückt.

Karin Beier, die den ersten Teil von Hebbel erheblich kürzt, übernimmt die personifizierte Vorstellung von Liebe bei Hebbel. Sie findet ein überzeugendes theatralisches Mittel, um zum einen die im Regiebuch gestrichene Begegnung von Kriemhild und Siegfried darzustellen und zum anderen gleichzeitig die Konkurrenz der beiden Frauen anzudeuten. Zu Beginn des Stückes wird der Hof

der Burgunder gezeigt, die Szene auf der Bühne zeigt die Ereignisse parallel auf Island. Auf sechs Stühlen sitzen die drei Könige, Hagen, Volker von Alzey und Kriemhild, während vor ihnen Brunhild im Feuerkreis steht, daneben Siegfried. Volker von Alzey erzählt die Geschichte von Brunhild und von Siegfried, der nach Island gekommen sei, um die Königin zu sehen. Als Siegfried dreimal sein Schwert um seinen Kopf schwingt, erlischt der See bzw. der Feuerkreis um Brunhild und die Eule schreit: „Das ist die Braut!“. Doch nicht Brunhild ist in diesem Moment im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses bei Beier, sondern Kriemhild, die von ihrem Stuhl fällt. Alle auf der Bühne sehen zu ihr hin (Abbildung 2: Kriemhild auf ihrem Stuhl). Volker von Alzey berichtet weiter, dass Brunhild nicht an Siegfrieds Herz rührt, er denkt fortan nur an Kriemhild. Karin Beier stellt damit auf sehr effektive Weise die Situation dar, in der sich Siegfried in Kriemhild verliebt. Wie bei Hebbel, ermöglicht es die Regisseurin dem späteren Hochzeitspaar, dass sie sich gleich am Anfang erblicken. Durch die Gleichzeitigkeit der beiden Welten Worms und Island auf der Theaterbühne wird auch die Konkurrenz der beiden Frauen um Siegfried visuell dargestellt, beide rivalisieren um seine Aufmerksamkeit. Dennoch persifliert Beier diese Situation des Verliebenseins auch. Kriemhild kippt in dieser Szene nach hinten vom Stuhl und gibt natürlich damit eine eher wenig königinnenhafte Figur ab. Mit hoch erhobenem Kopf verlässt sie dann auch die Bühne. Der Stolz und die Würde mit der Hebbel seine Kriemhild beschreibt, wird hier von einer Darstellung abgelöst, die eine verzogene, noch nicht ganz erwachsene Königstochter zeigt.

Und doch greifen Hebbel und Beier ein Element des *Nibelungenliedes* und der Minne explizit auf, nämlich den Aspekt, dass Frauen als Teil der Machtinteressen des Königshauses, ein Teil von Verhandlungen sind. Dazu ein Zitat: „Gunther. Denn Kriemhild, meine Schwester, darf nicht ziehn, bevor hier Brunhild ihren Einzug hielt.“ (Hebbel, 2002, 473f.). Der König beschliesst also, dass die Schwester erst heiraten darf, wenn es gelungen ist, die Isländerin nach Worms zu holen. Bei Beier wird die machtpolitische Komponente an einer weiteren Stelle sehr deutlich. Die Burgunder treffen in der Aufführung auf Rüdiger von Bechelaren. Mit rotem Teppich, staatstragenden Reden vor dem Mikrofon, symbolischem Händeschütteln und einem Lächeln für die Kameras wird das

Zusammentreffen wie ein Politikertreffen mit aktuellen politischen Symbolen inszeniert (Abbildung 3: Das Politikertreffen). Giselher soll durch die Heirat mit der unattraktiven und geistesschwachen Tochter von Rüdiger von Bechelaren ein Bündnis zwischen den beiden Partnern ermöglichen. Giselher sträubt sich. Gunther, Gerenot, Hagen und Volker von Alzey reden auf ihn ein. Nach der Hochzeit stehe ihm ganz Österreich zu. „Gerenot: Das ganze Land für eine Frau. Giselher: *(nach einer Pause)* Ich wähle Österreich.“ (Beier/Lux, 2004, 53) Somit wird diese Hochzeit allein durch Machtinteresse besiegelt, durch den Kontrast mit einer unansehnlichen Braut verdeutlicht Beier das eigentliche Ziel, das hinter dieser Hochzeit steht: Allianzen zwischen den Männern zu schmieden.

Moritz Rinke hält sich auf den ersten Blick in seiner Fassung an die Erzählweise des *Nibelungenliedes*. Siegfried ist seit einem Jahr in Worms und sieht Kriemhild in dieser Zeit am Hof nicht. Doch Rinke interpretiert diesen Umstand aus heutiger Sicht, denn Siegfried ist in dieser Fassung unglücklich, da er Kriemhild noch nie gesehen hat und überlegt auch, ob er sich in seinem Wunschbild, das er von ihr besitzt, vielleicht irrt. Er ist verunsichert und beginnt seinen Traum von der Liebe zu Kriemhild als nicht mehr realistisch anzusehen. Siegfried trägt sich im weiteren Verlauf sogar mit Selbstmordgedanken. Rinke zeigt einen Helden, der sich quasi zum Antihelden verwandelt, indem er an sich selbst zweifelt. Rinke entwirft in dieser Szene einen Spannungsbogen, den das *Nibelungenlied* nicht verwendet. Dieter Wedel visualisiert dies in seiner Fernsehfassung mit einem niedergeschlagenen Königssohn, der sich ein Schwert in den Magen rammen will, aber auf eine unbeholfene Art scheitert, da das Schwert an ihm vorbeizieht.

Auch als er Kriemhild begegnet, ist er wenig souverän. Er erstarrt, während sie selbstbewusst auf ihn zugeht. Kriemhild führt das Gespräch. Als Siegfried nicht den Blick von ihr wenden kann, nennt Kriemhild ihn einen schönen Mann. Damit trägt sie an Siegfried kommunikativ das heran, was von ihr als Frau (im mittelalterlichen Epos) erwartet wird – schön zu sein. Auch ergreift sie die Initiative und küsst ihn am Ende des Gesprächs. Siegfried wird in dieser Szene als passiv und wenig beholfen gezeigt. Nur Kriemhild hat die Aktion im Griff.

Siegfried ist ein Held mit Macken und einer, der skeptisch ist, ob Liebe wirklich möglich ist, ohne den anderen vorher zu sehen oder zu kennen. Somit bleibt Rinke mit seinen Eckpunkten der Erzählweise des *Nibelungenliedes* verhaftet, aber durch die Unsicherheit von Siegfried macht er deutlich, dass die Liebesvorstellungen des mittelalterlichen Epos heute nicht mehr tragen.

An einer zweiten Stelle unterstreicht Rinke noch einmal diesen Aspekt. Auch Gunther hat nur von der Schönheit und der Stärke von Brünhild reden hören und möchte aus diesem Grund um sie werben. Rinke packt die Skepsis gegenüber dieser Art von Liebe in den folgenden Dialog, in dem sich Hagen wundert, dass Siegfried Kriemhild heiraten will:

„Hagen: Er hat sie nie gesehen, mein Fürst.

Gunther: Habe ich Brünhild geseh'n, Hagen? Hab sie nie geseh'n, und doch schon steht sie vor mir. Wichtig, Hagen, ist der Wille, diese eine oder keine, denn was sich vorher sicher ist, kann später nicht mehr schwanken.“ (Rinke, 2002, 33)

Hagen zweifelt, ob die reine Imaginationskraft für ein Verlieben reicht, und vertritt damit auch noch einmal eine zeitgenössische Skepsis gegenüber den Erzählsträngen des mittelalterlichen Werkes.

Bei Rinke wird ebenfalls thematisiert, dass hinter dem Heiratsgedanken machtpolitische Interessen stehen. Zu Beginn des Stücks findet für Kriemhild eine Bewerberauswahl statt. Sie soll sich einen Mann aussuchen. Doch sie sträubt sich dagegen. Die Bewerber werden vorgestellt, als zählten bei ihnen vor allem Reichtum, die Heeres- und Kriegsstärke: „Giselher: Hier! Schwester! Guck dir den an! Der hat Diamanten auf dem Saum!“ (Rinke, 2002, 17) Sie werden von Mutter Ute nach der Anzahl ihrer Kämpfer und dem Qualifikationsstandard ihrer Ausrüstung befragt. Kriemhild wird zwar zugestanden, dass sie auf Grund ihrer Schönheit stolz ist, aber diese Vorzüge müssen Gewinn bringen: „Gernot: [...] Die Schönheit einer Frau muss Nutzen tragen.“ (Rinke, 2002, 17) Mit dieser Aussage wird Rinkes Interpretation in Bezug auf dieses Thema humorvoll und leicht ironisch auf den Punkt gebracht: Auch die Schönheit einer Frau wird von den Männern für ihre Machtinteressen genutzt.

Auch Lang begegnet der Vorstellung mit Skepsis, dass Siegfried Kriemhild angeblich so lange nicht sehen soll und sie dennoch liebt. Er setzt für die frühzeitige Visualisierung von Kriemhild ein spezifisches Filmmittel ein: Sobald Siegfried zum ersten Mal von Kriemhild erzählt wird, wird ihr Bildnis eingeblendet. Sie erscheint in einem verschwommenen und sich von der Umgebung abhebenden, strahlenden Licht. Siegfried reist danach sogleich nach Worms. Aber er weist, angekommen am Wormser Hof, entrüstet zurück, einen Vasallendienst für Gunther zu übernehmen, nur damit er um dessen Schwesters Hand anhalten könne. Es ist für ihn als Ritter nicht vertretbar, seine Dienste einem anderen Herrscher zu unterstellen. Die Idee, dass Minne auch Unterordnung und hoffnungsvolles Warten bedeutet, wird von Lang nicht thematisiert. Erst als Siegfried darauf Kriemhild wirklich sieht, von ihr begeistert ist und damit wieder eine individuelle Beziehungsbasis hergestellt wird, willigt er in Gunthers Vorschlag ein. Lang nutzt so das Medium Film, um mit dem visuellen Stilmittel der Einblendung von Kriemhild und ihrer Schönheit zu erzählen. Auch rückt er Kriemhild als Person in den Mittelpunkt und nicht nur eine Vorstellung von idealen gesellschaftlichen Bindungen.

Fazit: Es wird anhand der Umstände der ersten Begegnung von Kriemhild und Siegfried und den Motivationsgründen für deren Verlieben deutlich, dass sich in den Fassungen eine Entwicklung in der Liebessemantik abzeichnet. Es wird die Vorstellung von einer gesellschaftlich bedingten hin zu einer persönlich motivierten Liebe dargestellt. Mit unterschiedlichen dramatischen Mitteln wird dies erkennbar gemacht. Rinke geht noch einen Schritt weiter und führt mit den Mitteln der Überzeichnung und Ironie an, dass die mittelalterlichen Vorstellungen von der ständisch bestimmten Liebe bei uns nicht mehr greifen, seine Skepsis gegenüber einer Liebe aus der Distanz macht er humorvoll nachvollziehbar. Die machtpolitischen Interessen im Stück, die mit der Liebe und Heirat verbunden sind, entlarven Rinke und Beier auf unterschiedliche Art. Rinke demaskiert sie mit Übertreibung und Komik, Beier persifliert aktuelle Politikerinszenierungen.

## Abbildungen



Abbildung 1: Siegfrieds Falke (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 2: Kriemhild auf ihrem Stuhl (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 3: Das Politikertreffen (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

#### 4.2.3. Das Verhältnis von Geschlecht und Geld in der mittelalterlichen Fassung

Der Hort ist ein Synonym für Reichtum, Besitz und Macht. Seine Rolle soll hier explizit am *Nibelungenlied* betrachtet werden, sollten sich in den übrigen Fassungen inhaltliche Abweichungen abzeichnen, so wird darauf im Text hingewiesen.

Hagen entwendet den Hort nach Siegfrieds Tod und versenkt Kriemhilds Eigentum im Rhein, um ihr damit die Handlungsfähigkeit zu rauben. Kriemhild fordert die Rückgabe immer wieder. Es ist für alle Handschriften kennzeichnend, dass den Frauen kein Recht auf ein eigenes Vermögen zugestanden wird.

Dies zeigt sich im *Nibelungenlied* schon während der Eroberung von Brünhild. Bei der Entmachtung der isländischen Königin geht es nicht nur um den Verlust ihrer Kräfte und ihres Reiches, sie wird auch um ihren Besitz betrogen. Nach dem Sieg über die Herrscherin wird Dankwart als Schlüsselverwalter ihrer Schatzkammer eingesetzt. Er vergibt mit vollen Händen das Gold und Silber der Königin. Die Burgunder verschleudern Brünhilds Schätze auf Island, um sie mittellos zu machen. Brünhild erfährt davon.

„Herr König, ich könnte es verschmerzen, wenn mir Euer Kämmerer von meiner Kleidung nicht viel übrig lässt. Aber er verschwendet sogar mein Gold. Wer das noch aufhalten könnte, dem wäre ich für immer zu Dank verpflichtet. Er gibt so reichlich, ja glaubt der Ritter denn, ich dächte an mein Ende? Ich will noch länger leben und kann sehr wohl das Erbe selbst vertun, das mir mein Vater hinterlassen hat.“ (NL, 2002, 517ff.)

Hagen antwortet, dass Gunther so viel besitze, dass sie nichts mitzunehmen braucht. Sie bittet aber dennoch darum, dass sie zwanzig Reisetruhen mit Gold und Seide mitnehmen kann, die von ihren Gefolgsleuten bewacht werden. Dieser Abschnitt fehlt in der Handschrift C. Brünhild ist also äußerst misstrauisch den Burgundern gegenüber und weiß um die Bedeutung von eigenem Besitz.

Reichtum steht im *Nibelungenlied* also für Macht und Unabhängigkeit, was in den Händen von Frauen zerschlagen werden muss. Das zeigt auch die folgende Szene: Kriemhild möchte von den Brüdern ihren Erbanteil nach der Hochzeit und

vor ihrer Abreise nach Xanten. Diese Forderung Kriemhilds fehlt in Handschrift A. Aber Siegfried erklärt den Königen, dass sie auf ihren Anteil verzichten werde. Er entscheidet damit über Kriemhilds Besitz, der ihr rechtmäßig zusteht, missachtet ihren Wunsch nach eigenen Geldmitteln und bindet sie so stärker an sich. Aber Kriemhild besteht auf ihren Anteil an Lehnsleuten. Gernot spricht ihr bis zu 1000 Kriegern zu.<sup>96</sup> Dies erklärt Grosse:

„Die Wahrung ihrer Erbensprüche ist Kriemhild wichtig (Panzer, 1955, S. 227); denn Verwandschaftsverbände sind Besitzgemeinschaften (Müller, 1987, S. 236). Daraus erkläre sich auch das burgundische Interesse an Siegfrieds und Kriemhilds Machtmitteln. – Kriemhild wird sich hier erstmals der Fragen von Rang, Stand und Macht bewusst (Hoffmann, 1987, S. 13) Kriemhild verzichtet auf ihre vermögensrechtlichen Ansprüche, aber nicht auf die lehnsrechtlichen, die sie als Grundlage ihrer persönlichen Freiheit betrachtet. (Anderson, 1985, S. 8).“ (Grosse, 2002, 803)

Hagen wünscht sich nach Siegfrieds Tod den Hort ins Burgundenland (NL, 2002, 774).<sup>97</sup> An dieser Stelle wird der Schatz von Siegfried dann endgültig zu einem

---

<sup>96</sup> Diese Stelle wird auch bei Rinke aufgegriffen. Hier wird die Konfrontation von Kriemhild und Siegfried um deren eigenes Geld noch einmal durchleuchtet. Nach der Hochzeit, vor der Abreise nach Xanten:

„Kriemhild: Ich will mein Erbe.

Siegfried: Du hast den Hort. Was willst du mehr?

Kriemhild: Was mir zusteht! Ich denk, ein Viertel aller Männer. Die Lerchen, die da rufen, ich kenne sie seit Vaters letztem Abend. Die Falken in den Lüften, die sind mir unersetzlich. Oder glaubt ihr, ich vergesse meine Träume? Den Turm dort oben, in dem ich wie viele Stunden weilte? Doch wie nimmt man Türme, Lerchen mit und Falken? Gunther, ein Viertel aller Männer. Und Hagen!

Siegfried: Ich weiß nicht, was sie will? Sie hat doch alles? Mit dem Hort kann ich ihr die ganze Welt kaufen!

Gunther: Ach, Siegfried, so ist das mit den Damen. Denk, als wir Brünhilds Reich verteilten. Wir Männer ziehen in die Schlacht und fragen nicht: Wo ist mein Porzellan und lieg ich nicht verkehrt in diesem Bette? Kriemhild, Schwester, nimm zweitausend Mann, das geht in Ordnung.“ (Rinke, 2002, 54)

<sup>97</sup> Die Überführung des Schatzes wird von Lang ganz anders dargestellt. Der Nibelungenhort trifft in Worms ein, als Gabe für Kriemhild, Siegfried ist noch am Leben. Unzählige Ritter bringen den Schatz über die Berge und durch die Wälder nach Worms. Der König, Hagen und Gernot sitzen in betrübter Stimmung am Thron. Hagen: „Der Glanz Burgunds ist im Verbleichen, König!“ Der Hort wird als Machtbeeinträchtigung der Burgunder aufgefasst. Gernot ist anderer Meinung. „Torheit wäre, zurückzuweisen, was Siegfried Dir brüderlich bietet. Auch ist Kriemhild wohl mehr wert als alles Gold der Welt.“ Hagen ruft Gunther zum Fenster. Siegfried steht auf einem Wagen seines Hortes und verteilt großzügig Schätze an das Volk. Hagen zu Gunther: „Es dünkt mich hohe Zeit, König Gunther, dass Du Herrn Siegfried Urlaub gibst zur Heimfahrt nach Xanten!“



Instrument der Machtpolitik. Er rät Gunther, das Nibelungengold nach Worms zu holen, mit folgendem Argument:

„Wenn ihr versuchen wollt, Eure Schwester wieder zum Freund zu haben, so sollte das Nibelungengold in dieses Land kommen. Davon könntet Ihr viel gewinnen, wenn uns die Königin wieder freundlich begegnet.“ (NL, 2002, 1107)

Hagen spricht sich für die Überführung des Nibelungenhortes aus, allerdings in der trügerischen Absicht, Kriemhild wohlwollend zu stimmen. Gunther versucht wieder ein freundschaftliches Verhältnis mit Kriemhild herzustellen. Kriemhild willigt ein, sich mit ihrem Bruder zu versöhnen. Danach lässt sie den Nibelungenhort nach Worms kommen. Der Schatz ist unermesslich. Aber Kriemhild bedeutet dieser Reichtum nichts in ihrer Trauer. Sie verteilt ihren Besitz großzügig.<sup>98</sup>

Hagen fürchtet um die Stärke der Burgunder, wenn zu viele Ritter auf der Seite von Kriemhild stehen, an die sie ihren Besitz verteilt. So versenkt er den Schatz in den Rhein. Kriemhild ist nun sowohl mit dem Tod ihres Mannes konfrontiert als auch mit dem Verlust ihres Besitzes. „Kriemhild war mit neuem Leid belastet: durch den Tod ihres Mannes und jetzt, als sie ihr den ganzen Besitz weggenommen hatten. Da hörte ihre Klage bis an ihr Lebensende nicht mehr auf.“ (NL, 2002, 1141) Der Hortverlust ist fortan mit der Trauer um Siegfried verbunden und Kriemhild wird klar, dass auch ihre Macht damit geschwunden ist.<sup>99</sup> Und weiter Grosse:

---

Gunther darauf empört: „Niemals! Er ginge denn freiwillig!“ Lang wertet den Schatz als Beeinträchtigung der Macht der Burgunder.

<sup>98</sup> An dieser Stelle ist Langs und von Harbous Kriemhild schon berechnender. Kriemhild verteilt Teile ihres Schatzes nach den Besuchen an Siegfrieds Grab und sagt zu den Anwesenden: „Im Namen Siegfrieds, der ermordet wurde und dessen Mörder lebt!“ Sie möchte sich mit den Gaben die Unterstützung des Volkes sichern.

<sup>99</sup> Gephart hat eine psychoanalytische Deutung in Hinsicht auf das Verhalten gegenüber dem Hort: „Mit dem Tod Siegfrieds verdichtet sich denn auch der Neidaffekt der Protagonisten, der bereits als Statusneid zwischen Kriemhild und Brünhild und als Machtneid von Seiten Hagens latent präsent war, nunmehr als Wunsch nach dem Hort. Die Dämonie des zweiten Teils liegt wesentlich mit darin begründet, dass hier nicht mehr Männer und Frauen einander begehren, sondern ihr Begehren in der Fokussierung auf den Hort verdinglicht erscheint. Denn mit dem

„Es ist die einzige Stelle im NL, an der sich bei Kriemhild ein emotionales Verhältnis zum Hort zeigt und mit dem Gedanken an Siegfrieds Tod verbindet (Heinzle, 1994, S. 95). Maurer (1951, S. 30) sieht in der brutalen Enteignung der wehrlosen Kriemhild und dem damit verbundenen Verlust ihres Ansehens und ihrer Macht einen wichtigen Impuls ihrer Rache. Hoffmann (1987, S. 55) meint, von hier an werde der versenkte Hort für Kriemhild ein Stück Siegfrieds.“ (Grosse, 2002, 846)

Der Hort hätte Kriemhilds Unabhängigkeit gefördert, durch den Raub wird ihre Machtstellung beeinträchtigt. Von nun an steht der Schatz für den Kampf zwischen Kriemhild und Hagen sowie für ihr Verlangen nach Vergeltung. Ihr Wunsch nach Recht und Rache wird nun mit der Forderung nach dem Hort verknüpft.

Mit ihrer Entscheidung Etzel zu heiraten, beginnt Kriemhild politisch zu handeln und sich für ihre Rache ein Vermögen und damit wieder eine Machtbasis zu schaffen: „Sie dachte: Ich bin so mächtig und verfüge über einen so großen Besitz, dass ich meinen Feinden noch schaden kann. Dazu hätte ich vor allem gegenüber Hagen von Tronje große Lust.“ (NL, 2002, 1396)<sup>100</sup> Kriemhild lädt die Burgunder ins Hunnenland ein. Sie fragt Hagen als erstes, ob er ihr den Hort mitgebracht habe. Die Frage nach dem Geld und Gold an dieser Stelle wird in allen mittelalterlichen Fassungen so angeführt. Dabei wird diskutiert, wo ihre Motive liegen. So führt Grosse aus: „Maurer (1951, S. 21) sieht Kriemhilds Frage nicht in der Habgier begründet, sondern in den erlittenen Beleidigungen und im

---

Verschwinden Siegfrieds und Brünhilds als den Exponenten archaischer Triebkräfte verschwinden im Nibelungenlied auch Eros und Sexualität. Die ehemalige Einheit von Siegfried und Hort mag man dabei als Symbol für die Einheit seines Selbstgefühls und darüber hinaus für das Stadium einer urchimlichen Allmacht schlechthin begreifen, während Hagens und Kriemhilds nunmehr einsetzendes wechselseitiges Gezerre an dem Neidobjekt Hort die regressive Phantasie der Wiederherstellung einer vergangenen Allmacht verkörpert. Diese ist zwar grundsätzlich für die Protagonisten als soziale Existenz schon immer verloren, gewinnt aber mit Siegfrieds Tod eine tief greifende Verlusterfahrung.“ (Gephart, 2005, 197)

<sup>100</sup> Kriemhild weiß bei Rinke sehr genau, wie sie sich wieder notwendige Machtmittel beschaffen kann. Bei der Heirat mit Etzel geht es ihr primär darum. „Die Stimme des Sohnes Ortliep: Sie brachte nicht viel mit. Hagen von Tronje hatte ihr den Schatz der Nibelungen weggenommen, weil er fürchtete, meine Mutter würde sich damit eine Streitmacht kaufen und gegen die Mörder ihres Mannes einen Krieg beginnen. Das war schlau, doch meine Mutter, sie war schlauer. Rüdiger von Bechelaren hatte geschworen, das ihr König Etzel so viel Gold schenken würde, dass man es im Leben niemals aufbrauchen könnte.“ (Rinke, 2002, 77)

Bestreben, die verletzte *é*re wiederherzustellen.“ (Grosse, 2002, 893)<sup>101</sup> Kriemhild wird an diesem Punkt nicht zugestanden, dass sie an dem Vermögen interessiert ist, ihre Forderung des Hortes muss mit hehren Absichten wie der Herstellung der verlorenen Ehre verknüpft sein.

Reichtum ist also als politisches Instrument von Frauen und Männern zu sehen. Besitz und Vermögen stellen Machtpositionen dar. Die Frauen haben dies verstanden, auch wenn Kriemhild die Erkenntnis erst im Lauf der Handlung hat. Den Männern ist daran gelegen, dass die Frauen nichts besitzen, und sie setzen alles daran, diese zu enteignen. Dies beschreiben alle mittelalterlichen Fassungen gleich, auch wenn sie in Nuancen variieren. Der Hort erhält im Verlauf der Ereignisse eine weitere Bedeutung. Kriemhild sieht in ihm einen Teil ihres Rechtes und ihrer Vergeltung, er symbolisiert eine Wiedergutmachung. Er wird ihr bis zum Ende des Stücks vorenthalten, womit die männlichen Akteure ihre Machtpositionen sichern.

---

<sup>101</sup> Kriemhilds Frage wurde viel diskutiert: „Hans Kuhn (1984, S. 87) sieht in den Worten Kriemhilds einen Bruch in der Handlung, die ‚bis dahin im wesentlichen auf die Rache an Hagen für den Mord an Siegfrieds zusteure‘ und sich jetzt mit Kriemhilds Hortforderung plötzlich wende. Kriemhild vermöge, als sie unmittelbar vor der Rache für Siegfrieds Tod stehe, ‚die Stunde nicht mehr zu begreifen‘, und bringe sich, um den gewonnen Sieg und zugleich um alle menschliche Würde“ (Hans Kuhn, 1976, S. 351). Diese unerwartete Wendung mache das Epos zu einer fürchterlichen Tragödie, die noch heute jeden Leser erschüttere. Nagel (1977, S. 531ff.) dagegen sieht in der Gestaltung des Schlusses keinen Widerspruch, da er dem Hort im Laufe des Epos eine sich wandelnde Bedeutung beimißt. Den Hort brauche Kriemhild als mächtige Königin der Hunnen nicht, er sei keine Alternative zu Siegfried, sondern dessen ‚mythisch-symbolische Repräsentanz‘ (S. 534). Kriemhild quäle Hagen, indem sie grausam die endlich erreichten Rachemöglichkeiten auskostete mit der Alternative: ‚Entweder brich deinen Eid oder stirb!‘ (ebd.) Einen dritten Lösungsvorschlag versucht W. Schröder (1968, S. 173): Kriemhild meine mit ihrer Forderung nicht den Hort, sondern Siegfried, für den eine Möglichkeit des ‚ergetzens‘ nicht bestehe. Hagen durchschaue diese Strategie und fingiere mit seiner Antwort in tückischer Weise ein Mißverständnis, so dass Kriemhild als ‚maßlos goldgierig‘ diffamiert werde.“ (Grosse, 2002, 933)

#### 4.2.4. Mittelalterlich: Dominanz des Blicks bei der Geschlechterbeschreibung

Im mittelalterlichen Text tritt am deutlichsten die Sinneswahrnehmung des „Sehens“ bei den Geschlechterbeziehungen hervor. Hinweise zu den übrigen Fassungen in Bezug auf diesen Aspekt finden sich am Ende dieser Erörterung.

Die Männer sind im *Nibelungenlied* auf den öffentlichen Plätzen oder gemeinsamen Versammlungen anzutreffen, während die Frauen in ihren privaten Gemächern verweilen. Männer und Frauen leben die meiste Zeit getrennt voneinander.<sup>102</sup> Dennoch gibt es eine Verbindung zwischen beiden, die durch den Blick hergestellt wird. Während die Männer öffentlich agieren und z. B. von der Jagd heimkehren, werden sie von den Fenstern der weiblichen Gemächer aus betrachtet. Somit können die Frauen aktiv bestimmen, wann sie an die Fenster treten und so auch von den Männern gesehen werden und wann sie dies nicht möchten. Die Männer hingegen haben keine Möglichkeit, die Frauen so unverstellt und nach eigenem Belieben anzuschauen, da diese mehr oder minder verborgen bleiben können. Es ist ein wichtiges Merkmal in der Beschreibung der Geschlechter, dass die Frauen entscheiden, wann sie in Erscheinung treten und wann sie sich den Blicken der Männer auch wieder entziehen. Die Männer hingegen sind darauf angewiesen, dass die Frauen an den Fenstern stehen, sodass sie diese ansehen können, aber auch von diesen angesehen werden. An vielen Stellen weist das Epos auf diese Konstellation hin. Keine andere Sinneswahrnehmung wird von dem Dichter so oft verwendet, um die Geschlechterbeziehungen zu charakterisieren. Somit ist eine Dominanz des „Sehens“ bei der Geschlechterkonstituierung im mittelalterlichen Text zu vermerken.

Dass dies ein wichtiger Aspekt in der Erzählung ist, wird auch deutlich auf Island. Als die Burgunder zur Königin in den hohen Norden fahren, stehen die isländischen Frauen am Fenster. Gunther und Siegfried betrachten diese. Aber Brünhild möchte nicht, dass sie und ihre Dienerinnen von den Männern gesehen werden. „Da befahl die Königin ihren schönen Mädchen, von den Fenstern zurückzutreten. Sie sollten nicht herumstehen und von den Fremden angeschaut

---

<sup>102</sup> Im Kapitel zu den Räumen wird noch ausführlicher dargelegt, dass den Geschlechtern ver-

werden. Dazu waren sie bereit.“ (NL, 2002, 394) Die Frauen haben Anteil an dem gesellschaftlich relevanten Geschehen und können es von einem erhöhten Standpunkt aus sicherer Entfernung erfassen. Aber sie sollen sich auch vor den männlichen Blicken und Begehren schützen.

Gephart schließt, dass der Blick der höfischen Frauen auf die Männer eine gänzlich anders geartete, nachgerade gegenbildliche Qualität zum Blick der männlichen Gefolgschaft auf die Frauen hat (2005, 43).<sup>103</sup> Wenn letzterer sowohl räumlich als auch statusbezogen ein Blick von unten nach oben und im höfischen Rahmen gleichwohl triebgesteuert sei, dann sei der Fensterblick der Frauen entsprechend von oben nach unten gerichtet. Die Frauen stellen laut Gephart das „Wertungsauge“ des Hofes dar, an dem sich seine Ehre, das heißt die soziale Ordnung, abbildet. Sie sähen aus sicherer Entfernung dem Treiben der Männer zu, ohne ihnen zu nah zu sein. Das Sehen der Frauen stelle die entscheidende öffentliche Instanz dar, die dem Tun der Männer erst Wert und soziale Bedeutung verleihe. Erst mit dem Schauen der Frauen erhält das Handeln der Männer nach Gephart ihre Anerkennung (2005, 43/44).

Doch sind die Frauen mit dem Blick aus dem Fenster auch begrenzter in ihrem Handeln als die Männer. Denn sie erfassen nur einen Ausschnitt des Geschehens. Sie können in dieses auch nicht eingreifen, da sie ihre gesellschaftliche Position in die Gemächer verweist. Durch diese Verborgenheit sind sie stille Beobachter, die zwar Anerkennung zollen, aber an den Ereignissen nicht teilhaben können, die Männer sind aktiv und die Frauen passiv. Ihre

---

schiedene Orte und damit auch unterschiedliche gesellschaftliche Aufgaben zugewiesen werden.

<sup>103</sup> Dazu eine weitere Interpretation von Gephart: „An diese Deutung anschließend befasst sich Michael Schröter mit Wildheit und Zähmung des erotischen Blicks im 13. Jahrhundert unter Hinzuziehung mittelhochdeutscher Quellen. Er geht zunächst von dem virulenten Gewaltpotential der damaligen Gesellschaft aus und einem darin eingebetteten ‚locker sitzenden‘ sexuellen Begehren. Eine primäre Nähe zwischen dem Anblick einer Frau und sexuellem Wunsch verleiht auch noch dem sekundär ‚gezügelten‘ Blick eine aggressive Note. [...] Somit entwirft Schröter für die Aufladung des erotischen Blicks zwei Koordinaten: Zum einen ein virulentes Gewaltpotential, in dessen Rahmen sexuelle Wünsche relativ unverstellt an der Oberfläche liegen, zum anderen die äußeren und inneren Restriktionen einer höfischen Gesellschaft, in der sexuelle Gewalt verpönt und der Zugriff auf die ranghohen Frauen reglementiert ist. In diesem Klima relativ sexueller Ungehemmtheit, verbunden mit einer strengen hierarchischen Reglementierung werfen die Männer ihre Blicke wie Speere, die am Panzer einer züchtigen *frouwe* abprallen oder zumindest abprallen sollten. So dokumentiert auch das ‚Nibelungenlied‘ eine erotisch gespannte Affektlage des Kriegsvolks.“ (Gephart, 2005, 41)

Bewegungsmöglichkeiten sind räumlich eingeschränkt, wodurch sie in ihrem Tun und Agieren kontrollierbar sind.

Diese Konstellationen verdeutlichen, wie die Stellung der Geschlechter in der mittelalterlichen Gesellschaft unterschiedlich interpretiert werden können: Auf der einen Seite stellen die Frauen das „Wertungsauge“ des Hofs dar, auf der anderen Seite können sie die Handlungen nicht steuern. Der Einsatz und die Beschreibung des „Blicks“ macht dies erkennbar.

Gephart schließt zudem, dass es im *Nibelungenlied* eine Dominanz der Augenlust gebe (2005, 39). Der intime Blick der Verliebten gehöre zum Grundbestand der höfischen Epik:<sup>104</sup>

Es dauert ein Jahr, bis Siegfried Kriemhild sehen und treffen darf. Der Nibelungendichter beschreibt, wie sich deren Blicke kreuzen. Nur durch den gegenseitigen Augenkontakt wird deutlich, dass beide Zuneigung füreinander empfinden. Nach einseitigen Blicken von Kriemhilds Fenster aus ist nun ein gegenseitiges Sehen erlaubt. Dies ist nach den Regeln der höfischen Epik möglich, nachdem sich Siegfried am Hof und im Kampf bewährt hat. Mit dem Gewähren des intimen Blicks wird eine idealtypisch höfisch-soziale Ordnung der Minne abgebildet. Die erotischen Sehnsüchte werden Siegfried als Dank für seinen Einsatz erfüllt. Der intime Blick hat also nach den Gesetzen der höfischen Minne zu erfolgen.

Auch das vermittelte Äußere spielt eine entscheidende Rolle bei der Annäherung der Geschlechter in der Erzählung und unterstreicht noch einmal die Dominanz der Augenlust. Treffen Frauen und Männer zu besonderen Anlässen wie zu den Festen am Hof im legitimierten gesellschaftlichen Rahmen zusammen, wird ausführlich beschrieben, wie mit Sorgfalt die Kleider gerichtet werden. Beide Geschlechter schmücken sich.

---

<sup>104</sup> Gephart schreibt auch nach Norbert Elias, dass der Sehsinn an dem historischen Punkt einer soziogenetischen Entwicklung gesteigerte Bedeutung gewonnen hat und zwar dann, wenn eine innere Kontrollinstanz ein unmittelbar tätliches Ausagieren im sozialen Zusammenleben ersetzt beziehungsweise reduziert (2005, 40ff.). Spannungen würden vermehrt als innere Spannungen ausgetragen, und mit wachsenden sozialen Distanzen suche sich der Mensch neue Ausdrucksformen im Medium des Auges. Elias fokussiert damit einen Übergang von einem archaisch-triebhaften zu einem affektkontrollierten Verhalten, bei welchem aggressive Impulse zwar auf den ‚ungefährlichen‘ Sehsinn umgelenkt werde, jener aber hochgradig affektiv aufgeladen sei.

„Zu dieser Zeit, als die Gäste eintreffen sollten, hatte die schöne Kriemhild erfahren, dass Gunther für seine lieben Freunde ein Fest ausrichten wollte. Da widmeten sich die schönen Damen eifrig den Vorbereitungen. [...] Aus Liebe zu ihren Kindern ließ sie Kleider anfertigen, mit denen die Damen, Mädchen und jungen Männer aus dem Burgundenland herausgeputzt wurden. Auch ließen sie vielen Fremden herrliche Gewänder anmessen.“ (NL, 2002, 262–264).

Mit der Betonung der luxuriösen Kleider und des Schmuckes wird erkennbar, dass Attraktivität ein wichtiger Faktor ist. Damals wie heute ist das schöne Äußere, der begehrrliche Blick von großer Bedeutung. Alles wird zum Wohlgefallen des Augenscheins ausgerichtet. Ferner werden mit den kostbaren Gewändern Reichtum und Ansehen zur Schau gestellt, der Blick auch als Medium der repräsentativen Machtentfaltung verwandt. Ausführlicher wird dieses Thema im Abschnitt zu den Kostümbildern behandelt.

In der mittelalterlichen Fassung gibt es also eine Dominanz des Blicks und der Augenlust bei der Geschlechterbeschreibung. In allen weiteren Fassungen wird ebenfalls das Element des gegenseitigen Blickkontakts der Liebenden aufgegriffen. Bei Hebbel sehen sich Kriemhild und Siegfried zum ersten Mal am Fenster und verlieben sich. Bei Beier, bei Lang und bei Wedel wird oftmals durch ein intensives Ansehen angezeigt, dass die jeweiligen Personen liebevoll miteinander verbunden sind. Es wird die Sinneswahrnehmung des Sehens aufgegriffen und in vielfachen Situationen für die Darstellung von Zuneigung und Liebe verwendet. Doch in keiner weiteren Fassung wird dies als konstituierendes Element eingesetzt, das die gesellschaftliche Ordnung und Hierarchisierung wie im mittelalterlichen Text anzeigt. Das Lied verwendet in seiner Beschreibung das Element des Sehens dominanter, als dies zu vermuten gewesen wäre. Die Bedeutung des Blicks nimmt innerhalb der Rezeption der verschiedenen Fassungen und mit der zunehmenden Visualisierung der Medienformen zu. Dennoch ist die Beschreibung der visuellen Sinneswahrnehmung ein ausgeprägtes Merkmal der Textfassung des mittelalterlichen Werkes, was so nicht zu erwarten war.

#### 4.2.5. Zeitgenössisch: Das Hinterfragen heterosexueller Begehrensstrukturen

In diesem Abschnitt geht es darum zu fragen, welche Geschlechterrelationen und -konstruktionen in den Körperbildern der zeitgenössischen Nibelungen-Fassungen repräsentiert werden. Es ist zu analysieren, welche geschlechtlichen Konzeptionen dargestellt werden und ob das dualistische Geschlechterverständnis hinterfragt wird. Die Ansatz von Butler (vgl. die Erörterung zu den Gender Studies) dient als theoretischer Hintergrund dieses Textes.

In keiner Fassung des *Nibelungenliedes* wird die Heterosexualität als allgemein gültige Sexualitätsform umgeschrieben. Immer sind es Männer, die Frauen begehren, oder umgekehrt. Zärtliche Berührungen finden auch in den modernen Adaptionen nur zwischen den binären Geschlechtern statt. Bei Fritz Lang halten sich Kriemhild und Siegfried im Garten an der Hand, bei Dieter Wedel tauchen beide erschöpft aus dem Schlafgemach auf. Karin Beier wird da etwas eindeutiger. Bei ihr vergnügen sich Siegfried und Kriemhild leidenschaftlich auf dem Bett, nebenan verbringen Gunther und Brunhild die Nacht (Abbildung 1: Kriemhild und Siegfried). Mit der Darstellung der Erotik, die sich ausschließlich auf Männer und Frauen bezieht, wird die Vorstellung der heterosexuellen Paarkonstellationen nicht durchbrochen. So wird diese Sexualitätsform im Rahmen einer Normalität erzeugenden Verhaltens fortgeführt. Begierde wird immer als heterosexuelles Verlangen begriffen. Aber in einer Szene bei Karin Beier und an mehreren Stellen im Stück von Moritz Rinke sowie in der Fernsehfassung von Dieter Wedel wird die durchgängige Fortführung der Heterosexualität hinterfragbar.

Zu den Beispielen bei Moritz Rinke und Dieter Wedel: Der jüngste Königssohn Giselher ist nicht sicher, ob er sein sexuelles Begehren so eindeutig bestimmen kann. Er unterhält sich mit seiner Schwester über deren gemeinsame politische Utopie und das Buch, das sie schreiben wollen.

„Giselher. Schwester, mir dreht sich der Kopf! Ich sehe das mit den Menschen genauso, das muss auch unbedingt rein in das Buch, wir müssen wieder geradeaus und klar durch die Welt laufen, wunderbar! Aber weißt du, in letzter



Zeit, wenn ich das mal sagen darf, da weiß ich ganz persönlich nicht mal mehr, ob ich eher in Richtung Frau oder Mann [...] Pardon, aber da fängt's ja schon an!“ (Rinke, 2002, 48)

So deutet er an, dass es für ihn keineswegs so klar ist, dass er sich in die heterosexuelle Begehrensstruktur einfügen kann. Giselher entschuldigt sich, und ist verwirrt darüber. Aber er verdeutlicht mit diesem Zweifel auch, dass für ihn diese Normen keineswegs so unumstößlich sind.

Mit einem weiteren Stilmittel werden in der Fernsehinszenierung von Dieter Wedel die in die Körper eingeschriebenen heterosexuellen Identitäten anzweifelbar gemacht. Nachdem Siegfried zum ersten Mal Kriemhild gesehen hat und aus seiner Erstarrung erwacht, kommt Giselher auf ihn zu. Siegfried erzählt ihm ganz begeistert von der Begegnung mit Kriemhild und führt ihm die Szene vor.

„Giselher: Siegfried, was soll das denn? Du bist doch keine Prinzessin, du bist Ritter! Siegfried: Sie kommt! (Schreitet plötzlich wie Kriemhild auf Giselher zu)

Giselher: Du, Siegfried, die Burg hat Fenster! Man kann sehr gut von oben auf den Platz gucken, ja? Würdest du bitte diesen Gang einstellen. Scheiße, wenn das die Sachsen seh'n!“ (Rinke, 2002, 36)

Dann küsst Siegfried noch die Luft, als sei es Kriemhild (Abbildung 2: Siegfried küsst die Luft). Giselher ist dies alles äußerst peinlich. Wie kann der Held Siegfried wie eine Frau seine Hüften schwingen? Giselher ist sich ja selbst seiner „sexuellen Bestimmung“ nicht sicher, und Siegfrieds Verhalten macht alles noch weniger stabil. Das erzeugt in ihm wieder dieses Unbehagen, und er will unbedingt, dass Siegfried mit diesen Possen aufhört. Außerdem passt dies nicht zu einer „männlichen“ Verhaltensweise, und es wäre eine Blamage, wenn dies die besiegten Feinde sehen würden.

Mit dieser Imitation, mit dieser Art des Zitierens wird die diskursive Konvention der weiblichen Norm nachgeahmt und übertrieben. So wird auf die geschlechtliche Körperzuschreibung aufmerksam gemacht, die mit dem wiegenden Gang normalerweise nur auf Frauen anzuwenden ist. Deutlich ist die

öffentliche Reaktion auf diese Normumschreibung. Während dieses Parts bricht das Publikum in Gelächter aus. Es wird gelacht, weil der männliche Held und der betont weibliche Gang nicht zusammenpasst. Die Kombination männlicher, „biologischer“ Körper, Held und weibliche Gangart stimmen nicht überein, und dies wird in dieser übertriebenen Darstellung noch einmal bestätigt. Die Imitation macht in ihrem eigentlichen Misslingen das kopierte Original hinterfragbar und entlarvt es so auch als Inszenierung, als Effekt. Damit wird mit diesem kopierten, missglückten Part eigentlich die Norm bestätigt, und doch wird sie in ihrer Inszenierung auch zu einem Teil anzweifelbar.

Nach dieser Szene geht Siegfried auf Giselher zu und will ihm demonstrieren, was passiert ist, nachdem Kriemhild auf den Platz kam. Giselher erkennt Siegfrieds Absichten und läuft hektisch vor ihm weg. Siegfried läuft ihm hinterher und fängt ihn ab. Giselher landet auf einem Tisch, Siegfried lässt sich auf ihn fallen und küsst ihn lange und leidenschaftlich. „Siegfried: (kommt bei Giselher an. Küsst ihn) So war's. Sag was.“ (Rinke, 2002, 36) Giselher reagiert entrüstet und ruft erst einmal „Bäh.“ (Abbildung 3: Der Kuss von Siegfried und Giselher). Er könne nicht glauben, dass seine Schwester Siegfried so geküsst habe. Wieder lacht das Publikum. Es weiß, dass diese Handlung zwischen Männern eigentlich nicht erwünscht ist und quittiert die Spannung, die sich mit diesem „tabuisierten“ Kuss auftut und Giselhers quasi „korrekter“ Reaktion, mit einem befreienden Lachen. Auch als Giselher mit seinem Verhalten zeigt, dass ihm diese Geste nicht behagt, wird doch die Heterosexualität nicht als einzige mögliche Form gezeigt. Damit unterscheidet sich diese Darstellung von allen anderen Fassungen.

Zu einem weiteren Aspekt in der Inszenierung bei Karin Beier: Judith Butler reflektiert, dass wir als Frauen oder Männer erkennbar sein „müssen“ (1995,15). Nur in dieser zweigeschlechtlichen Form würden wir als normal wahrgenommen. Es existiere ein sozialer Zwang der Identifizierung, um am gesellschaftlichen Geschehen teilnehmen zu können. Dies geschehe auch, wenn eine Person auf die Bühne komme. Auch hier trete dieser Mechanismus der geschulten Wahrnehmung in Kraft, an der sich alltägliche Handlungen orientieren, um die Geschlechtsidentität zu bestimmen. Werden nun die Zuschauer durch

umgewandelte Kategorisierungsmerkmale verwirrt, würden sie laut Butler merken, wie sie getäuscht werden können, dass Bestimmungszeichen auch umgekehrt der binären Geschlechtereinteilungen eingesetzt werden. Die Zuschauer würden eine beunruhigende Ungewissheit spüren, sobald nicht mehr die Geschlechterzuteilungen getroffen werden können.

Dies ist an einer Stelle im Stück bei Karin Beier möglich (dies ist an keiner Stelle bei Friedrich Hebbel so beschrieben), die schon einmal kurz erwähnt wurde. Im letzten Kampf an Etzels Hof. Kriemhild sitzt wie wahnsinnig auf einem Tisch und isst Hühnchen. Da tritt aus der Menge der Hunnen eine Gestalt hervor. Im Hunnenkostüm und mit Maske. Kriemhild ruft die Person heran:

„Kriemhild. Tritt heran, Verstümmelter,  
Denn ich bin deine Schuldnerin!  
*Der Hunne tritt heran.*“ (Beier/Lux, 2004, 85)

Der Hunne zieht seine Mütze ab. Es ist kein Mann, wie die Kleidung und die Ansprache von Kriemhild, vermuten ließe. Es ist Brunhild. Beier hat ein Bild geschaffen – mit nicht erkennbaren Körperkonturen und einem verdeckten Gesicht – das die Zuschauer in ihren Einteilungskriterien verwirrt. Daran wird deutlich, mit welch starren und auch einfachen Merkmalen die Geschlechter kategorisiert werden und eine Irritation entsteht, wenn sich diese Einteilungskriterien als ‚falsch‘ erweisen.

In keiner Nibelungen-Fassung werden die heterosexuellen Geschlechterkonstruktionen uminszeniert und hinterfragbar gemacht. Die zeitgenössischen Fassungen von Moritz Rinke, Dieter Wedel und Karin Beier schaffen es mit Hilfe der Komik, der Imitation, dem Hinweis auf ein normiertes Tabu und der Maskierung, dass die binären Funktionsweisen der Geschlechterstrukturen im Ansatz aufgezeigt werden. Weiterführender sind die Inszenierungen in Hinblick auf die im Kapitel aufgezeigte Forschungsperspektive aber nicht. Es bleibt abzuwarten, ob sich eine zeitgenössische Nibelungen-Inszenierung in der Zukunft mit dieser Thematik auseinander setzen wird und anhand welcher Mittel sie die binären Geschlechterstrukturen aufzuzeigen weiß.

## Abbildungen



Abbildung 1: Kriemhild und Siegfried (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 2: Siegfried küsst die Luft (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

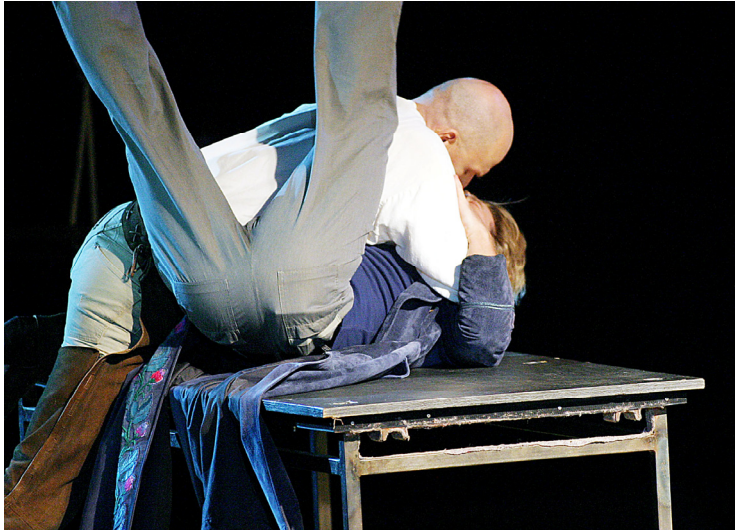


Abbildung 3: Der Kuss von Siegfried und Giseler (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

### **4.3. Genderspezifische narrative Verfahren**

Im letzten Untersuchungsteil werden die Texte auf ihre spezifischen narrativen Besonderheiten hin untersucht. Hierbei geht es sowohl um die beschreibende als auch um die visuelle Umsetzung.

Die erzählerische Vermittlung ist als ein historisch relevanter Indikator von weiblichen und männlichen Wirklichkeitserlebnissen anzusehen. Erzähltechniken sind formale Ausdrucksmittel kulturspezifischer Erfahrungen und Sinnstrukturen. Die literarischen Darstellungsverfahren und Textstrukturen sind nicht nur bloß formale Aspekte, die nichts mit der Bedeutung von Texten zu tun haben, sondern fungieren selbst als eigenständige Bedeutungsträger. So sind Inhalt und Form, Ethik und Ästhetik aufs Engste miteinander verknüpft.

Es wird analysiert, wie sich besonders prägnante Punkte auf die Darlegung der Geschlechter auswirken. Es stehen drei im Vordergrund: erstens die Darstellung der verschiedenen geschlechterdefinierten Räume und zweitens das kommunikative Verhalten der Figuren. Am Schluss wird die äußere Erscheinung betrachtet. Hier steht vor allem das Kostümbild im Mittelpunkt.

#### **4.3.1. Der Wandel von geschlechtsdefinierten Räumen**

Die Raumkomponente ist als ein wichtiger Indikator anzusehen, um geschlechterrelevante Aussagen zu treffen. Raum ist als kulturelles Phänomen vielfältigen Semantisierungen unterworfen. In diesem Abschnitt wird untersucht, ob mit dem Wandel der Erzählweisen auch eine Änderung der geschlechtsdefinierten Räume zu beobachten ist. Es wird die Frage gestellt, ob die Text-Fassungen die Räume unterschiedlich zu den visuellen Bearbeitungen zeichnen und wie diese den Geschlechtern zugeordnet werden. Beachtet werden Umdeutungen von zugewiesenen Räumen sowie die Zugänglichkeit und Grenzüberschreitungen.

Zum Verhältnis von Geschlecht und Raum. Nach Würzbach wirkt die narrative Raumdarstellung auf die Einstellungen, Verhaltensweisen sowie

kommunikative und konkrete Handlungen der Erzählinstanz und der Figuren (Würzbach, 2004). So seien territoriale Abgrenzungen, Semantisierungen und Bewertungen von Innen- und Außenräumen analog zum zeitgenössischen Wirklichkeitsverständnis zu verstehen. Von besonderer Relevanz sieht Würzbach dabei die Aufteilung in öffentliche und private Sphäre, da für Frauen die öffentlichen Bereiche bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts meist kaum zugänglich waren und sie in diesen agieren konnten. Im Einzelnen seien die sozial definierten Bereiche Haus und Garten, freie Natur und Stadt, fremde Länder und Kriegsschauplatz für Territorialisierung und Grenzüberschreitung im Rahmen der Geschlechterordnung von zentraler Bedeutung.

Würzbach merkt auch an, dass neben den wirklichkeitsbezogenen soziokulturellen Räumen Entwürfe von Räumen bestünden, die über die konkreten Wirklichkeitsvorstellungen hinausgingen (2004). Sie ermöglichten es, wünschenswerte Subjektkonzeptionen und Gesellschaftsformen spielerisch zu erproben und Fehlentwicklungen drastisch abschreckend darzustellen. Daher wird auch die Darstellung von Kriemhilds Traum, als phantastischer Raum, im *Nibelungenlied* für eine kritischere und radikalere Auseinandersetzung mit der Geschlechterordnung verwendet, als es die mimetische Raumdarstellung vermag (siehe dazu den Abschnitt zu den Liebesvorstellungen).<sup>105</sup>

Zur Analyse: Im *Nibelungenlied* sind Frauen und Männer konsequent räumlich voneinander getrennt, wie sich auch deren gesellschaftliche Aufgaben merklich unterscheiden. Siegfried verbringt seine Zeit mit den Königen beim Jagen, bei Turnieren oder im Krieg. Wie für adelige Frauen üblich, hält sich Kriemhild überwiegend in den Frauengemächern auf. Die Frauen kümmern sich vor allem um die Vorbereitungen der Feste und um die Kleidung.<sup>106</sup>

---

<sup>105</sup> Würzbach bemerkt auch, dass neben utopischen, virtuellen und phantastischen Räumen sich die mimetischen realistischen Räume an einem sozialen Konsens orientieren. Gesellschaftliche oder ästhetische Werte und Normen, Kategorien wie Klassen, soziale und topografische Abgrenzungen seien hier ausschlaggebend. Dabei unterscheidet Würzbach zwischen einer relativ objektiven Beschreibung und Bewertung von Räumen und der subjektiven Raumerfahrung, in die persönliche Gefühle und Wahrnehmungsmodifikationen mit hineinspielen. (Würzbach 2004, 49)

<sup>106</sup> Dazu Gephart: „Die Separierung der Frauen in einer gesonderten Frauenwelt der Kemenate gibt Anlass zu positiven und negativen Deutungen. Daniel Rocher (‘kemenâte’ – Frauengesellschaft und Frauenrolle im Nibelungenlied, in: La Chanson des Nibelungen hier et aujourd’hui, Greifswald 1991, S. 137-143) deutet die Kemenate kritisch als Ort sozialer und

In der mittelalterlichen Fassung werden also den Geschlechtern unterschiedliche Handlungs- und Aktionsräume zugewiesen. Dies ist auch bei den territorialen Grenzüberschreitungen zu erkennen. Nur von den Männern wie Siegfried und Hagen wird berichtet, dass sie schon in vielen verschiedenen Ländern gewesen sind, sich neue Territorien erschlossen und ihre Heimat verlassen hätten.<sup>107</sup> Kriemhild und Brünhild halten sich dagegen fast nur in ihren Kammern bzw. in der Burg auf. Ihnen ist es nicht möglich, so beschreibt es der Dichter, ohne männliche Begleitung zu reisen, sei es nach Worms oder ins Hunnenland. Kriemhild ist sich dieser Einschränkung bewusst. Dies zeigt sich z. B. an folgender Stelle, als Kriemhild die Boten nach Worms los schickt, um zu Etzel zu laden. Sie sagt: „Wenn ich ein Ritter wäre, käme ich gelegentlich einmal zu Ihnen.“ (NL, 2002, 1416)

Doch auch in der mittelalterlichen Fassung gibt es eine Verbindung zwischen den genderdefinierten Bereichen. Neben den arrangierten, legitimierten Treffen der Geschlechter, der Ehefrauen mit ihren Ehemännern, der Bewerber mit den heiratsfähigen Hofdamen, besteht an den Fenstern eine Möglichkeit der Kontaktaufnahme: „Der Blick durchs Fenster, der die Grenze zwischen Drinnen und Draußen markiert, aber auch zwischen den beiden Bereichen vermittelt, vermag die Schwierigkeit der Grenzüberschreitung zu symbolisieren.“ (Würzburg, 2004, 53)<sup>108</sup> Die Fenster sind also die Bindeglieder zwischen den getrennten

---

psychischer Isolation von Frauen. Das destruktive Sozialverhalten der Frauen schließt er unmittelbar an diesen Ort der Restriktion an; [...] die Stimmung der ‚kemenate‘ ist ihnen so vertraut, dass sie ihren Ängsten, ihre Ressentiments, ihr ‚leid‘ nur so erleben können, wie man das dort tut: ohne Austausch mit den Männern, insgeheim, in Selbstverzehrung‘ (S. 142). Schröter entwirft dem gegenüber das Bild einer gesonderten Öffentlichkeit, vor der Liebschaften kaum geheim bleiben können. Kein Lebensbereich, auch nicht die Sexualsphäre, ist ihr gegenüber privatisiert.‘ (S. 59). In wie weit die Kemenate eher als Ort der Isolation oder als eine Art funktionierende Nebengesellschaft zu imaginieren ist, ist schwerlich zu ermessen. In jedem Fall aber ist die Separierung der Frauen nicht ohne den Blick auf die gleichzeitige relative Separierung der jungen Männer, zumindest von den Frauen ihres Standes, angemessen zu beurteilen. Eingehende Untersuchungen hierzu stehen noch aus.“ (Gephart, 2005, 214)

<sup>107</sup> Siegfrieds „Wanderjahre“ werden in der mittelalterlichen Fassung im Rückblick erzählt, so wie auch bei Hebbel und Rinke. Nur Lang bildet eine Ausnahme. Die filmische Fassung gibt der Zeit von Siegfrieds Lehrjahren bei einem Schmied, im Kampf mit dem Drachen und der Eroberung des Hortes viel mehr Raum. So steht Siegfried gleich zu Beginn im Mittelpunkt der Erzählung. Die Kamera verfolgt seine „Raumwechsel“ und erzählt seine Geschichte. Er nimmt somit gleich den Hauptpart des Filmes ein.

<sup>108</sup> „Die im Fenster stehende und auf den angekündigten Besuch wartende Frau ist ein literarischer Topos der mittelhochdeutschen Literatur.“ (Grosse, 2002, 890)



Bereichen (im Abschnitt zu den Sinneswahrnehmungen wurde dieser Aspekt näher erläutert).

Im Verlauf der Geschichte bietet das *Nibelungenlied* zwei weitere Möglichkeiten für die Annäherung, den Dialog und die Verständigung der Geschlechter. Es ist erstens der Garten als Treffpunkt von Frauen und Männern, der eine Übergangszone darstellt und als Rückzugsraum von Konflikten und Belastungen dient. Zweitens sieht das Lied für Paare einen intimen Ort vor: das eheliche Schlafgemach. Damit haben sie eine separate, wenn auch beschränkte Möglichkeit eines Kommunikationsraumes. Im Schlafgemach trägt Kriemhild Etzel ihren Wunsch vor, die Brüder einzuladen, dort verrät Siegfried das Geheimnis des Gürtels, hier drängt Brünhild Gunther, gegen Siegfried vorzugehen. Das Bett oder der Garten können als Schnittstelle der Geschlechter genannt werden, sie dienen als Rückzugsgebiet und bilden den legitimierten Raum für die private Kommunikation der Geschlechter – und dies ist allen Fassungen gemeinsam.

In der filmischen Fassung bei Fritz Lang gibt es auch eine räumliche Geschlechtertrennung. Die beiden Frauen werden meist in ihren Gemächern gezeigt, während sich die Männer an den repräsentativen Orten aufhalten.<sup>109</sup> Die Männer stehen in der Öffentlichkeit, während die Frauen in ihren Zimmern im Privaten, Abgeschiedenen agieren. Der Film verdeutlicht die räumliche Teilung der Geschlechter sehr eingehend, indem einzelne Szenen kurz hintereinander geschnitten gezeigt werden. Lang stellt Gunther und Siegfried mit ihrem Gefolge draußen unter einem Baum dar, während sie unter dem Ausschluss der Frauen ihre Blutsbrüderschaft besiegeln. Gleich in der nächsten Sequenz wird Brünhild in ihrer Kammer gezeigt, die unruhig auf dem Bett sitzt und auf Gunther wartet. Nach dem nächsten Schnitt werden die erwartungsvollen Vorbereitungen von der naiven und gutgläubigen Kriemhild gezeigt, die in ihrer Kammer Siegfrieds Ankunft ersehnt. Durch diese Abfolge der Geschehnisse wird auch deutlich, dass

---

<sup>109</sup> Langs Anliegen ist es auch, die Welt der Burgunder möglichst beeindruckend und monumental zu zeigen. Oft treten seine Figuren hinter den gewaltigen Architekturbildern zurück. Es dominieren kahle Räume und riesige hohe Hallen. Es finden sich überall symmetrische Muster, sei es im Boden oder bei den Gewändern. Die Menschen wirken klein, werden teilweise zum bloßen Ornament. So in der Szene, in der Brünhild ihren Einzug in Worms hält. Sie läuft über eine Brücke, die nur aus lebenden Menschen besteht, die im Wasser stehen.

es die Frauen sind, die, jede für sich, in den ihnen zugewiesenen Räumen verweilen, während die Männer gemeinsam im öffentlichen Raum agieren. Diese Darstellungsweise der Szenenfolge wird noch einmal vor der Jagd verwendet. Während sich in Brünhilds Kammer Gunther von seiner Gattin verabschiedet, näht Kriemhild in ihren Räumen das Kreuz auf Siegfrieds Hemd, das die verwundbare Stelle markiert. In der Waffenkammer übt zur gleichen Zeit Hagen den Speerwurf (Abbildungen 1–6: Die geschlechtsspezifischen Räume). Lang wendet also raffiniert die visuellen Mittel an, um die räumliche Geschlechterteilung aufzuzeigen, die durch die Schnittmöglichkeit des Mediums Film oder Fernsehen gegeben sind. Durch das direkte Aufeinanderfolgen der Szenen werden die verschiedenen Raumzuteilungen der Geschlechter äußerst deutlich gemacht.

Nur eine Nibelungen-Fassung hebt die räumliche Beschränkung für die Frauen auf. Bei Moritz Rinke und Dieter Wedel bleibt Kriemhild nicht am Wormser Hof, sondern packt gleich nach Siegfrieds Tod ihre Koffer, zieht alleine ins Hunnenland und stellt sich Etzel vor. Rinke und Wedel weisen ihrer Kriemhild eine größere Bewegungsfreiheit zu, was sich schon in den thematischen Betrachtungen zeigte. Wedel macht in seiner Fernsehfassung diese Selbstständigkeit der Königstochter besonders deutlich: Kriemhild geht ohne Begleitung und völlig schutzlos an einer Reihe finster blickender Soldaten von Etzel entlang. Der Saal ist schwach beleuchtet und wirkt wenig einladend. Erst am Ende des Kriegerspaliers, nachdem sie den ganzen Saal durchschritten hat, erreicht sie Etzels Thron und kniet vor dem Herrscher nieder. Durch die Kamerafahrt, die Kriemhild begleitet, kann Wedel die eigenständige Raumdurchquerung der Königstochter deutlich machen. Die Kamera ist auf Augenhöhe mit Kriemhild. Das Bild zeigt sie von hinten mit Blick auf die abweisenden Gesichter der Männer. Die Kamera und damit der Blick von Kriemhild vermag nicht nur in der Nahaussicht Details wahrzunehmen, sondern sie erfasst den Raum im Gesamten, in einer panoramischen Perspektive. Sie geht selbstbewußt an den Männern vorbei und hat nur ein Ziel. Erst als Kriemhild vor dem Sessel von Etzel steht, zeigt die Kameraeinstellung die Königstochter von vorne, wenn sie ihre Kapuze abnimmt. Mit diesen Mitteln der Kameraeinstellung und -bewegung macht Dieter Wedel

deutlich, dass diese Kriemhild ihr Schicksal selbst in die Hand genommen hat. Sie bewegt sich eigenständig und ohne Begleitung durch den Raum, was sie von den Beschreibungen in der mittelalterlichen Fassung unterscheidet.<sup>110</sup>

So ist Kriemhild in der Fernsehfassung von Dieter Wedel auch gleich in der Eingangssequenz inmitten der Gesellschaft des Hofes und auf einem öffentlichen Platz vor dem Wormser Dom zu sehen. Sie nimmt am gesellschaftlichen Leben teil (auch wenn sie dann Siegfried ein Jahr vorenthalten wird). Ebenso wie durch die oben beschriebene Kamerafahrt wird die gleichberechtigte Rauman eignung der Geschlechter hier verdeutlicht. Dies wird ähnlich bei Karin Beier gezeigt, die Kriemhild in der ersten Szene mit ihren Brüdern und Hagen in einer Stuhlreihe sitzend inszeniert. Die Regisseurin nutzt damit die Möglichkeit der Bühne so, dass die räumlichen Geschlechtertrennungen nicht fortgeführt werden. Alle agieren eigenständig im gesamten Theaterraum. Es gibt keine geschlechtlich zugewiesenen Räume. Die Szene spielt am Hof, Kriemhild ist in das öffentliche Leben integriert, wie ihre Brüder auch.

In diesem Abschnitt wurde gezeigt, dass eine räumliche Abgrenzung zwischen den Geschlechtern in der mittelalterlichen Fassung und bei Lang existiert. Innen- und Außenräume werden unterschiedlich bewertet und von den Geschlechtern besetzt. Öffentliches und privates Agieren stehen gegeneinander und sind geschlechtlich zugeordnet. Auch die Zugangsmöglichkeiten werden hier klar reglementiert. Das Zusammenkommen der Geschlechter geschieht nach formellen Regeln, wohl auch um Grenzüberschreitungen entgegenzuwirken. In den zeitgenössischen Fassungen ist diese strikte Trennung aufgehoben. Die Geschlechter bewegen sich größtenteils auf gleichem Territorium. Die Frauen nutzen bewusst ihre Bewegungsmöglichkeiten, was ihnen ein eigenständiges

---

<sup>110</sup> Kriemhild würde nach Würzbach in dieser Szene eher mit einer männlich dominierten Haltung beschrieben. Denn Würzbach sieht folgende Punkte, die auf eine geschlechtsstereotype Eigenschaftsbeschreibung von Räumen hinweisen: Die männlich konnotierte Haltung weise sich aus durch einen erhöhten Standpunkt, durch eine panoramische Erfassung und durch die kontrollierte Bewegung der Figuren durch den Raum. Davon unterscheide sich die weiblich markierte Erzählinstanz. Sie zeichne sich aus durch Nahsicht, Einzelheiten- und Stimmungsbeschreibungen, durch eine unmittelbare Wahrnehmung. Die Frauen bewegten sich eher unbestimmt und planlos.

Handeln und Agieren erleichtert. Die Raumtrennungen des *Nibelungenliedes* und der Filmfassung von Lang werden also durchbrochen. Hier wird der Tatsache Rechnung getragen, dass im zeitgenössischen Verständnis eine derart strikte Aufteilung von geschlechterfokussierten Räumen nicht mehr anzutreffen ist.

Dabei wird auch deutlich, dass die Mittel der visuellen Medien auf verschiedene Weisen eingesetzt werden können, die sowohl eine Fortführung als auch eine Durchbrechung der geschlechterbestimmten Bereiche anzeigen. Deutlich wurde im Vergleich der unterschiedlichen medialen Fassungen, auf welche Weisen die räumlichen Geschlechterzuweisungen dargestellt werden.

Der Wandel von geschlechterdefinierten Räumen bezieht sich nicht, wie eingangs vermutet, auf die textbezogene oder visuelle Erzählweise, sondern der Zeitfaktor spielt hier die entscheidende Rolle. Je zeitgenössischer die die Nibelungen-Erzählung ist, desto mehr lösen sich die strikten räumlichen Grenzziehungen zwischen den Geschlechtern auf.

## Abbildungen



Abbildung 1–6: Die geschlechtsspezifischen Räume (Thea von Harbou/Fritz Lang)

#### 4.3.2. Konzepte der Figuren und deren Kommunikation

Wichtig bei der Beurteilung der Geschlechterkonstruktionen ist auch zu untersuchen, welchen Figuren in den jeweiligen Fassungen spezifische Kommunikationsweisen zugeordnet werden. Dieser Ansicht ist auch Nolte:

„Neben symbolischen und körperlichen Zeichen ist auch die Kommunikation der Figuren im *Nibelungenlied* Ausdruck des jeweils geschilderten Machtverhältnisses der Geschlechter.“ (Nolte, 2004, 15)

Bei der Analyse vor allem der Theaterbearbeitung, der Film- und Fernsehfassung, aber auch der dramatischen Texte ist es wichtig, sowohl die direkte Rede als auch die indirekten Zeichen zu beachten. Dazu Fischer-Lichte:

„Jeder literarische dramatische Dialog besteht also aus zwei unterschiedlichen textuellen Systemen, deren Interferenz seine besondere Bedeutung erzeugt: dem System, das die Reden der Figuren konstituiert, und dem System, mit dem ihr Verhalten im Dialog darüber hinaus gehend charakterisiert wird.“ (Fischer-Lichte, 1991, 29)

Bei der Analyse der Kommunikation der Geschlechter stehen in zahlreichen Forschungsarbeiten vor allem die Art und Weise des Sprechens, die Länge der Rede und der Vorrang des Redebeitrages im Blickpunkt. Laut Susanne Günthner darf dabei aber nicht allgemeingültig davon ausgegangen werden, dass längere Redebeiträge oder Ähnliches gleich die Dominanz der sprechenden Person und ihres Geschlechts bedeuten würden (1997, 126).<sup>111</sup> Dies berücksichtigen, laut

---

<sup>111</sup> Dazu führt Günthner aus: „Der ‚Dominanz-Unterdrückungs‘-Ansatz, der davon ausgeht, dass sich männliche Machtstrukturen auch auf den Mikrobereich der Kommunikation auswirken bzw. dort hergestellt werden, befasst sich primär mit der Frage, wie in gemischt-geschlechtlichen Gesprächen gesellschaftliche Geschlechterverhältnisse und damit männliche Dominanz und weibliche Unterordnung produziert werden. Zahlreiche der innerhalb dieses Ansatzes verankerten Arbeiten gehen allerdings von der oben kritisierten Zuordnung sprachlicher Phänomene zu festen Bedeutungen aus und postulieren bspw., dass Unterbrechungen als ‚Eingriffe ins Rederecht des Gegenüber‘ zu betrachten sind und somit stets zur Markierung von männlicher Dominanz gegenüber Frauen eingesetzt werden. Sicherlich trifft dies auf zahlreiche Unterbrechungen zu, doch – wie erläutert – können keineswegs sämtliche Unterbrechungen als

Günthner, immer mehr Forschungsansätze, in denen weibliches und männliches Gesprächsverhalten untersucht wird. Und so würden Unterbrechungen, Hörersignale, Steuerung des Gesprächsthemas, Schweigephasen, tag questions, Fragen und Direktheits- bzw. Indirektheitsstrategien in die Betrachtungen miteinfließen. Doch in den zahlreichen Untersuchungen zu diesem Thema in den letzten zwanzig Jahren zeige sich immer klarer, dass die Beziehung zwischen sprachlichen Phänomenen und Geschlecht keineswegs so eindeutig sei, wie zunächst postuliert. Bei diesen Beurteilungen müsse je nach Kontext unterschieden werden. Dies beurteilt Günthner folgendermassen:

„Mit der Entwicklung und methodologischen Verfeinerung diskursanalytischer Ansätze – vor allem durch den Einfluss der Konversationsanalyse, der Interpretativen Soziolinguistik und der Ethnographie der Kommunikation – kristallisierte sich in den letzten zehn Jahren immer stärker heraus, dass sprachlichen Phänomenen in der Regel keine feste, kontext-unabhängige Bedeutung zugeordnet werden kann, sondern diese während des konkreten Interaktionsvorganges konstruiert wird. Je nach sequenzieller Platzierung, Einbettung in bestimmte Aktivitätstypen, Gattungen und Sprechereignisse sowie Form der Durchführung können sprachlich-kommunikative Phänomene unterschiedliche, ja oft sogar entgegengesetzte Funktionen einnehmen.“  
(Günthner, 1997, 123)

Es sei davor zu warnen, zum einen festzulegen, was typisch männliches oder weibliches Gesprächsverhalten bedeute, und zum anderen, diesen Festlegungen bestimmte Hierarchieattribute zuzuschreiben.<sup>112</sup> Günthner merkt an, dass es noch

---

Dominanzstrategie bewertet werden; abgesehen davon, dass unterschiedliche Studien zu Unterbrechungen von Frauen und Männern zu unterschiedlichen Ergebnissen hinsichtlich der Unterbrechungshäufigkeit kommen.“ (Günthner, 1997, 126)

<sup>112</sup> Anders beurteilt dies Jerold C. Frakes (1994), was hier kurz erklärt werden soll. Er arbeitet in seinen Studien über das *Nibelungenlied* auch die Besonderheit der weiblichen Dialoge heraus. Frauen hätten politische Intentionen und zielten auf die Möglichkeit, Kontrolle auszuspielen. Frakes sieht die politische Machtsituation und direkte Rede in einem unmittelbaren Zusammenhang. Er zieht die Bilanz, dass, je höher der politische Einfluss der beiden Frauen, desto größer der jeweilige Gesprächsanteil ist. Dabei verliefen die machtpolitischen Schicksale der Frauen entgegengesetzt. So entwirft Frakes eine Kreuzanalyse, in der er aufzeigt, dass bis zum Königinnenstreit Brunhild die Konversation dominiert. Kriemhild verhalte sich bis dahin eher passiv. Nach diesem Ereignis agiere Kriemhild aber selbstbewusster, sie frage nach, behaupte sich und stelle Ansprüche und Forderungen.

ein weiteres Problem gebe, „weiblichen“ und „männlichen“ Stil kulturübergreifend festzuschreiben (1997, 139). Es müsse stets vor dem soziokulturellen Hintergrund reflektiert werden, was als geschlechtsspezifischer Stil gelte. Denn nur so könne versucht werden, die kulturspezifischen Erwartungen und Vorstellungen von „Weiblichkeit“ und „Männlichkeit“ zu konkretisieren.

In dieser Untersuchung wird eine prägnante Szene aus allen Nibelungen-Fassungen betrachtet und verglichen, wie mit verschiedenen stilistischen und kommunikativen Mitteln unterschiedliche Gestaltungsweisen und Aussagen zu den Geschlechtern entstehen. Dabei werden auch die Ergebnisse aus den vorherigen Abhandlungen miteinbezogen, damit keine kontext- und zeit-unabhängige Beurteilungen getroffen werden. Damit wird ermöglicht, dass alle Werke in ihren unterschiedlichen medialen Ausdrucksformen annähernd einheitlich analysiert werden können. Auch wenn hier nur eine Szene betrachtet wird, können so in dieser interdisziplinären Studie die unterschiedlichen Mediensprachen in einer ganzheitlichen Anschauungsweise beurteilbar gemacht werden.

Zur Analyse wurde folgende Szene ausgewählt: Alle Ausführungen richten ein besonderes Augenmerk auf die erste Begegnung von Kriemhild und Siegfried. Diese Stelle findet sich in allen Werken und ist ein erster Höhepunkt in der Dramaturgie. Ferner ist dies eine der Schlüsselszenen bei der Beurteilung der Geschlechterbeziehungen der Nibelungen.

Zu Beginn wird das Drama von Friedrich Hebbel betrachtet. In der 2. Abteilung im 2. Akt in der 3. Szene begegnen sich Kriemhild und Siegfried zum ersten Mal. Siegfried wird von Gunther auf der Rückfahrt von Island nach Worms als Bote zu Kriemhild an den Hof der Burgunder geschickt. Er verkündet die gute Nachricht, dass die Königin von Island durch Gunther habe besiegt werden können. Siegfried tritt mit Giselher auf. Kriemhild erscheint mit ihrer Mutter. Siegfried zu Giselher.

„Siegfried. Ich bitte dich!

Giselher. Was ist?

Siegfried. Nie wünscht' ich meinen Vater noch herbei,

Dass er mir sage, wie ich kämpfen solle,

Doch meine Mutter könnte ich heute brauchen,



Um sie zu fragen, wie man reden muss.  
Giselher. Gib mir die Hand, wenn du so blöde bist.  
Man nennt mich hier das Kind. So mag man sehen,  
Wie dieses Kind den Löwen führt!  
(Er führt Siegfried den Frauen zu.) Der Held aus Niederland!“  
(Hebbel, 2001, 996–1002)

Hebbel zeigt damit einen sehr menschlichen Helden, der Angst hat, dass er nicht die richtigen Worte findet. Auch weist hier der Autor erst einmal den Geschlechtern eine klare Rollenverteilung zu. Die Männer wissen zu kämpfen, und die Frauen wissen, wie kommuniziert wird. Genau diese ihm fehlende, weibliche Eigenschaft wünscht sich aber jetzt Siegfried und weicht so die strikte Trennung auf. Hebbel verbildlicht mit der Handreichung, dass Giselher dann die Führungsrolle einnimmt. Er bringt Siegfried zu den Frauen. Der junge Königssohn steuert die Handlung und stellt die Personen vor. Im weiteren Verlauf der Konversation spricht Siegfried erst mit der Mutter und ist dabei sehr einsilbig. Hebbel beschreibt die Schüchternheit und die Zurückhaltung von Siegfried. Dann schaltet sich wieder Giselher ein, der sich über Siegfried, der kaum ein Wort herausbringt, lustig macht.

„Giselher. So ist's! Nichts weiter? Und auch das  
Noch schwer heraus gebracht? Missgönnst du sie  
Dem König, meinem Bruder, oder hast du,  
Es ist bis jetzt kein Beispiel zwar bekannt,  
Im Kampf die Zunge dir verstaucht? Doch nein,  
Du brauchtest sie vorhin ja flink genug,  
Als du mir von Brunhildens braunen Augen  
Und schwarzem Haar erzähltest.  
Siegfried. Glaub es nicht!  
Giselher. Er hebt, um es mit Nachdruck abzuleugnen,  
Noch drei von seinen Fingern auf, und schwört  
Zu Blau und Blond.“ (Hebbel, 2001, 1012–1021)

Hebbel beschreibt diese Szene humorvoll. Der junge Giselher führt weiterhin das Gespräch und stellt Siegfried ein wenig vor den Damen bloß, indem er ihm Sätze

in den Mund legt und damit bewußt falsche Fährten legt. Dabei greift Hebbel noch einmal auf das Motiv der Eifersucht zurück. Giselher versucht, Siegfried aus der Reserve zu locken, in dem er so tut, als hätte dieser ihm von der Königin von Island vorgeschwärmt. Siegfried beginnt sich zu verteidigen und wehrt die Behauptungen ab. Dann schaltet sich wieder Ute ein und tadelt ihren jüngsten Sohn. Dieser wiederum deutet an, dass er ein Geheimnis von Kriemhild erzählen könne. Er überlegt es sich dann anders, weil er sieht, dass seine Schwester errötet. Er beendet dann die Sticheleien und geht ab. Giselher übernimmt quasi die Führungsrolle der Dialoge, weil er um die Hilflosigkeit und die Verlegenheit von Kriemhild und Siegfried weiß. Mit diesem amüsanten Wortgeplänkel verdeutlicht Hebbel die spannungsgeladene Situation, die zwischen Kriemhild und Siegfried herrscht. Er beschreibt auch die indirekten Zeichen, wie die körperlichen Verhaltensweisen und das Erröten der Königstochter. Damit gibt Hebbel dem Leser des Dramas ein deutliches Bild der Situation. Erst dann richtet Kriemhild das Wort an Siegfried.

„Kriemhild. So edlem Boten dürfen

Wir keine Gabe bieten.“

Siegfried. Doch! O doch!“

Kriemhild (nesselt an einer Spange und lässt dabei ihr Tuch fallen).

Siegfried (hascht nach dem Tuch). Und diese sei's!

Kriemhild. Die ziemt nicht dir, noch mir!

Siegfried. Kleinodien sind mir, was den andern Staub,

Aus Gold und Silber kann ich Häuser baun,

Doch fehlt mir solch ein Tuch.

Kriemhild. So nimm es hin.

Ich hab es selbst gewirkt.

Siegfried. Und gibst du's gern?

Kriemhild. Mein edler Siegfried, ja, ich geb es gern!

Ute. Doch nun erlaubt – es wird auch Zeit für uns!

(Ab mit Kriemhild.)“ (Hebbel, 2001, 1050–1056)

Kriemhild ist es, die das erste Wort an Siegfried richtet. Während Siegfried im Vorverlauf des Gesprächs eher passiv gewesen ist, kommt es hier zu einem

gleichberechtigten Dialog. Er scheint nach der anfänglichen Schüchternheit nun zu wissen, was zu tun ist. Er fragt Kriemhild indirekt nach ihrer Einstellung zu ihm. Das Tuch ist als ein Symbol der Liebesgabe zu sehen. Indem Kriemhild bejaht, dass sie es Siegfried gerne überlässt, weiß dieser nun um ihre Zuneigung. Hebbel gibt Siegfried damit wieder sein selbstsicheres Auftreten zurück und auch Kriemhild weiß, wie sie sich dem Xantener gegenüber verhalten will. Das Gespräch wird beendet von Kriemhilds Mutter, die als Hüterin der Moral die Situation unter Kontrolle haben muss.

Karin Beier kürzt diese Szene in ihrer Inszenierung drastisch. Bei ihr fällt sowohl die Rolle der Mutter Ute weg, wie auch die komische Einlage von Giselher stark reduziert wird. Sie verwendet Textstellen von der ersten Begegnung von Kriemhild und Siegfried in Hebbels Stück und fügt sie zusammen mit dem 2. Akt, 6. Szene. An dieser Stelle will Gunther mit Brunhild an der Hand gerade zur Hochzeit in den Dom einziehen, als ihn Siegfried vehement und lautstark an sein Versprechen erinnert. Der ganze Hof stoppt. Gunther weist Siegfried mit einer Handbewegung Kriemhild zu. Dieser muss nun um die Hand von Kriemhild anhalten, während alle um ihn herum stehen und das Ganze sehr gespannt beobachten. Siegfrieds erste Sätze an Kriemhild werden schwer und unzusammenhängend von ihm vorgetragen:

„Siegfried. (*stottert*) Ich kann ...

Nicht reden, wie ich möchte, ... wenn ich dir ...

Ins Antlitz sehe ...

Jungfrau, willst du mich?

Giselher. Nichts mehr?

Und auch das noch schwer herausgebracht?“ (Beier/Lux, 2004, 9)

Dieser erste Satz umfasst bei Hebbel 20 Zeilen und ist damit viel länger (der Einwurf von Giselher stammt aus der 2. Abteilung aus dem 2. Akt, 3. Szene). Durch diese Verkürzung erscheint Siegfried erst wirklich stotternd und unsicher. Aus lauter Verlegenheit wird Siegfried dann auch gleich sehr direkt und fragt ohne große Einleitung, ob Kriemhild ihn zum Mann nehmen möchte. Auch die Anrede von Kriemhild ist bei Beier verändert. Bei Hebbel wird Kriemhild mit ihrem

eigentlichen Namen und nicht mit „Jungfrau“ angeredet. Kriemhild antwortet erst nicht auf seine Frage, sondern greift an dieser Stelle die Liebes-/Leidthematik auf.

„Kriemhild. Ich hörte stets, dass Liebe kurze Lust  
Und langes Leid zu bringen pflegt.  
Viel besser, nie besitzen, als verlieren.  
Doch hört ich auch:  
Nimm's, wie's kommt, und greife, wie wir alle,  
Nach dem, was dir gefällt, obgleich der Tod  
Es dir zu Staub zerbläst.  
Siegfried (*schüttelt den Kopf.*). Nun denn, noch einmal:  
Kriemhild, willst du mich?  
Kriemhild. Ja!“ (Beier/Lux, 2004, 10)

Kriemhild spricht hier eher zu sich. Ihre Ausführungen sind für Siegfried unverständlich und werden mit einem Kopfschütteln quittiert. Es ist nicht das, was er hören möchte. Auch akzeptiert er nicht, dass sie ihm auf seine Frage nicht antwortet. Deshalb wiederholt er diese noch einmal und zwingt sie somit, darauf zu reagieren. Er geht also auf ihre Worte nicht ein, sondern möchte nur eine klare Aussage von ihr. Während dieser Zeit steht Siegfried ihr gegenüber und hält ihre Hand. Bevor er Kriemhild nun ein zweites Mal fragt, wendet er sich zu Giselher und den anderen Burgundern Hilfe suchend um, als er nicht versteht, was sie mit der Liebes-/Leiderörterung meint. Weil er dabei Kriemhilds Hand hält, wird diese in der Bewegung mitgeschleift, so dass sie fast auf den Boden fällt. Beide stolpern dann übereinander und Siegfried zerreißt Kriemhilds Halskette. Der unbeholfene Siegfried hält wenig galant bei seiner zukünftigen Frau um deren Hand an. Das Publikum lacht (Abbildung 1: Kriemhild an Siegfrieds Hand). Sowohl Siegfried als auch Kriemhild haben die Situation nicht unter Kontrolle. Keiner der beiden reagiert souverän. Dadurch erhält der Heiratsantrag nichts feierliches, sondern wird eher humorvoll inszeniert. Kriemhild und Siegfried agieren verbal aneinander vorbei, und auch die körperlichen Berührungen verlaufen unbeholfen. Beier zeigt das in dieser Szene mit gestischen und mimischen Elementen, aber auch in der direkten Rede: Beide sprechen eher zu sich, als dass sie miteinander in Kommunikation treten. Mit den amüsanten

Inszenierungsmitteln nimmt Beier der Szene ihren Pathos der großen Verliebtheit. Nicht der weibliche oder der männliche Part dominiert an dieser Stelle, was sich anhand dem Gesprächsverhalten, den indirekten und direkten Zeichen analysieren lässt. Treten die Hauptakteure bei Hebbel gleichberechtigt selbstsicher auf, sind hier beide ebenbürtig unsicher in ihrem Verhalten.

Nachdem Kriemhild Siegfried dann die Hochzeit versprochen hat, breitet er die Arme aus. Sie fliegt in seine Umarmung und drückt ihn herzlich. Brunhild springt plötzlich von hinten auf Siegfried, umklammert ihn und hält sich an ihm fest. Es beginnen die Fragen und Vorwürfe von Brunhild zu den Vorkommnissen auf Island. Und Gunther versucht über Siegfried und Kriemhild hinweg, seine Frau zu beruhigen (Abbildung 2: Kriemhild, Siegfried, Brunhild und Gunther). Damit verdeutlicht Beier wiederum eindrücklich-bildhaft, dass das junge Paar nicht mehr unbeschwert seine junge Liebe leben kann, sondern dass die beiden schon eingekreist sind von den verschiedenen Anforderungen von Brunhild, Gunther und dem Wormser Hof.

Zur nächsten Analyse: Im mittelalterlichen Stück sehen sich Siegfried und Kriemhild zum ersten Mal nach dem Sieg gegen die Dänen und Sachsen. Auf Veranlassung von Gunther darf sich Kriemhild in Begleitung ihrer Damen in der Öffentlichkeit zeigen.

„Wenig später grüßte sie Siegfried mit ihrem höfischen Liebreiz.

Als sie den froh gestimmten Mann vor sich stehen sah, begann er zu glühen.

Die schöne junge Frau sagte: ‚Seid willkommen, Herr Siegfried, Ihr edler, guter Ritter.‘ Bei diesem Gruße schlug ihm das Herz noch höher.

Er verneigte sich vor ihr beflissen, und sie ergriff seine Hand. Ach, wie so liebevoll ging er neben der jungen Herrin! Sie sahen sich mit dem Blick verliebter Augen an – der Herr und auch die Dame, doch ohne dass es die anderen bemerkten.

Ob da etwa weiße Hände sanft in herzlicher Liebe gedrückt wurden, weiß ich nicht. Doch ich kann nicht glauben, dass es unterblieb. Sie hatte ihm ihre Zuneigung sehr schnell gezeigt.“ (NL, 2002, 291–294)

Im *Nibelungenlied* läuft die Begegnung erst im Rahmen der strengen höfischen Ordnung ab. Kriemhild grüßt den Gast ihres Bruders. Diese Begrüßung

ist der einzige Part, der in wörtlicher Rede stattfindet. Der Dichter weist mit den Attributen „schön“ für die Frauen und „edeler, guter Ritter“ den Geschlechtern die standesspezifischen Beschreibungen zu. Kriemhild richtet das Wort an Siegfried und ergreift seine Hand. Damit agiert sie nach den höfischen Regeln. Der Verfasser lässt den Leser von außen die Szene betrachten, beschreibt aber auch die inneren Emotionen von Siegfried. Das Paar braucht nicht viele Worte, sondern zeigt durch Zeichen und Gesten sowie durch Blickkontakt die gegenseitigen Gefühle. Dabei bemerkt der Verfasser, dass dies für die Öffentlichkeit nicht sichtbar geschieht. Es wird deutlich, dass Gefühlsbekundungen während der ersten Begegnung für das damalige Verständnis eher unüblich waren. Der Erzähler nimmt auch noch einmal einen Wechsel in der Erzählperspektive vor, indem er nicht mehr als allwissend auftritt, da er über gewisse Details bei der Begegnung keine Auskunft geben kann.

Mit den vielen bildhaften Beschreibungen von Gestik und Mimik wird die Szene lebendig. Beide Figuren agieren auf ähnlich aktive Weise, auch wenn Kriemhild an strengere Verhaltensregeln und -normen gebunden ist und somit eigentlich einen passiveren Part einnehmen müsste. Somit zeigt das Lied, im mittelalterlichen Kontext gesehen, an dieser Stelle eine Kriemhild, die in einer auffällig engagierten und wenig zurückhaltenden Weise auf Siegfried zugeht.

Zum Film: Bei Fritz Lang wird die erste Begegnung sehr eingängig und romantisch inszeniert, dies ist ebenso im Drehbuch von Thea von Harbou angelegt (vgl. Anhang: Auszug aus dem Original-Drehbuch). Siegfried erscheint am Wormser Hof und hält gleich um Kriemhilds Hand an. Hagen sagt ihm aber, dass er erst für Gunther Brünhild erobern müsse. Sie geraten in Streit, weil Siegfried nicht als Vasall auftreten möchte. Doch dann erscheint Kriemhild im Saal. Die Musik wechselt von bedrohlichem Forte ins sanfte Piano. Siegfried erstarrt. Beide gehen aufeinander zu und sehen sich an, ohne etwas zu sagen. Kriemhild reicht Siegfried eine Schale mit Wasser. Er sieht sie unentwegt an. Die Kameraperspektive wechselt von der Totalen von Siegfried auf Kriemhild. Ganz nah werden die Gesichter gezeigt, diese intime Einstellung verdeutlicht die Zuneigung von beiden. Kriemhild schlägt ihre Augen nieder und bekreuzigt

demütig die Hände vor ihrer Brust (Abbildung 3: Die erste Begegnung).<sup>113</sup> Sie ist in ein weiches, helles Licht getaucht. Ihr Gesamtbild vermittelt den Eindruck einer Heiligen, Siegfried wirkt wie erleuchtet. Auch als Gunther ihn anspricht, wendet sich Siegfried ihm wie in Trance zu und gleich darauf wieder zu Kriemhild. Erst als Kriemhild von ihrer Mutter weggeführt wird, scheint Siegfried wieder zu erwachen. Das Bedächtige weicht aus seiner Mimik und Gestik, und er ist wieder voller Tatendrang. Jetzt stimmt er Hagens Plan zu.

Lang stellt hier eine Szene der Liebe auf den ersten Blick dar. Die Frau wird als Art Heilige inszeniert, Siegfried als der Verzauberte. In dieser Sequenz zeigt sich sehr eindrücklich, dass Siegfried derjenige ist, der schaut, während Kriemhild diejenige ist, die angesehen wird. Hier wird die Aussage der Filmtheorie von Laura Mulvey nachvollziehbar (1975). Mit dem Film könnte eine Machtbeziehung konsolidierende Konstruktion der Geschlechterverhältnisse produziert werden: Es entstehe das Bild von einer aktiven Männlichkeit und einer passiven Weiblichkeit – der Mann blicke, und die Frau würde angesehen.<sup>114</sup> Diese Szene verdeutlicht dies: Die Kameraperspektive hat Kriemhild im Fokus, während Siegfried daneben steht. Sie hat den Kopf und den Blick gesenkt, während das Objektiv und Siegfried sie aktiv betrachten und die Handlung führen.

Das Auftreten von Kriemhild wird desweiteren auch für die Machtstrategie des Wormser Hofs eingesetzt. Deutlich wird das, wenn Gunther mit einer Kopfbewegung seine Mutter Ute anweist, Kriemhild wieder wegzuführen, damit er

---

<sup>113</sup> Erst als Kriemhild sich zu der Rächerin an Etzels Hof verwandelt, hält sie allen Blicken stand. Unerbittlich wird sie gezeigt als Frau, die vor niemandem den Blick senkt.

<sup>114</sup> Laura Mulvey (1975) spricht in ihren Schriften von einem hegemonialen männlichen Blick, wie in speziell das Filmmedium begünstigt. Dabei sei dieser als strukturierendes Element des Kinos in dreifacher Hinsicht dominierend. Er trete auf im Blick der Kamera. Mit dem Kameraauge werde eine Distanz zu dem betrachteten Objekt hergestellt, es werde abstrahiert, und ein „Über-Blick“ entstehe. Der Blick gebe die Macht, die Erscheinung des Anderen zu definieren. Dieser Kamerablick werde meist von einem männlichen Sehen her konstruiert. Als zweiten Punkt sieht sie einen männlichen Blick, der die Filmhandlung strukturiert. Hier würden Männer zu Subjekten und Frauen zu Objekten des Blickes gemacht. Die Handlung werde aus Sicht des männlichen Protagonisten gezeigt und durch ihn und seine Erlebnisse gelenkt. Dabei schauten Männer aktiv und Frauen würden angeschaut. Männer trieben die Handlung aktiv vorwärts. Frauen tauchten in Ruhesequenzen als die passiven Objekte des Blicks auf. Und als dritten Aspekt nennt sie den Blick des männlichen Zuschauers, der den Blick der Kamera und der Erzählung bestätige und reproduziere. Im männlichen Blick würden die Phantasien auf die weiblichen Figuren projiziert, die nach diesen Bedürfnissen dargestellt seien. In dreifacher Sicht ist der Blick im Kino also durch die Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern eingebettet. Auf diese Weise würden die

weiter mit Siegfried verhandeln kann. Kriemhild kann nicht bestimmen, inwieweit sie die Begegnung mit Siegfried fortführen will oder ob sie gar in Dialog mit ihm treten möchte.

Damit lässt sich für diese Szene sagen, dass Langs Kriemhild den inaktivsten Part von allen vorgestellten Königstöchtern einnimmt, während der Mann der Aktive ist. Kriemhild ist das zu betrachtende Objekt, sie wird von Siegfried und der Kamera fokussiert. Der Königssohn dominiert die Szene, was sowohl die Kameraführung, die Körperhaltung, als auch die inhaltliche Aussage betrifft.

Moritz Rinkes Kriemhild ist hingegen die aktivste Frauenfigur in diesem Vergleich. Seine Königstochter treibt die Handlung voran und führt das Gespräch. Wieder findet die Szene nach dem Sieg gegen die Sachsen statt. Der König und seine Brüder veranlassen, dass Kriemhild in der Öffentlichkeit erscheint. Siegfried ist unfähig, etwas zu tun und tritt als eher unbeholfener und unerfahrener junger Mann auf.

„Siegfried tritt vor Kriemhild. Sie schauen sich an.

Kriemhild: Guten Tag.

Schweigen. Er starrt sie an.

Kriemhild: – Guten Tag, Siegfried.

Siegfried: – Wie? Oh, guten Tag.

Kriemhild: Ich hörte viel von Ihnen und möchte danken. Sie haben, scheint es, wie ein Held gekämpft.

Siegfried: – Guten Tag.

Kriemhild: Wir begrüßten uns soeben, tapf'rer Siegfried. Doch wie gern begrüß ich Sie ein zweites Mal, Sie schöner Mann.

Guten Tag. (Küsst ihn auf den Mund) – Bis bald. Auf Wiedersehen.

Geht mit Gefolge ab.

Alle blicken ihr nach.“ (Rinke, 2002, 34)

Kriemhild ergreift die Initiative und begrüßt Siegfried. Anders als bei Hebbel kommt aber kein Dialog zwischen den Beiden zustande. Siegfried erwidert nichts



auf die erste Begrüßung. Er ist vor lauter Ehrfurcht nicht fähig zur Kommunikation und steht wie erstarrt vor der Königstochter. Dies drückt Wedel auch in Siegfrieds Mimik und Gestik aus, als dieser während des ganzen Dialoges fest Kriemhilds Hand hält und sie mit den Augen fixiert (Abbildung 3: Siegfried hält Kriemhilds Hand). Kriemhild erwidert seinen Blick unbeirrt und übernimmt die Gesprächsführung, was sie zu Langs Kriemhild unterscheidet. Sie ist diejenige, die souverän agiert und weiß, was sie zu sagen hat. Indem sie ausdrückt, dass es für sie nur den Anschein hat, dass er als Held gekämpft habe, hinterfragt sie den Heldenmythos der Figur. Siegfried erwacht dann wie aus einer Trance. Als er sich wiederholt und sie zum zweiten Mal begrüßt, schaut Kriemhild erstaunt über so viel Unbeholfenheit ihre Brüder an.

Die Fernsehfassung von Dieter Wedel zeigt hier wiederum, wie bei Fritz Lang, beide Protagonisten aus der Nahperspektive. Anders als bei Lang sind es nun beide, die sich ansehen. Keiner senkt hier den Blick oder wird einseitig angesehen. Kriemhild nennt ihr männliches Gegenüber einen schönen Mann, nimmt damit die Beschreibungen des *Nibelungenliedes* für weibliche Figuren auf und kehrt sie um. Am deutlichsten wird der Wandel von Kriemhild, wenn sie Siegfried zum Abschied auf den Mund küsst. Siegfried erstarrt. Kriemhild entscheidet nun für sich, dass es Zeit ist zu gehen. Niemand, weder ihre Mutter noch ihr Bruder sagen ihr, dass sie jetzt Siegfried verlassen muss. Sie dreht sich selbstbewusst um und verlässt den Platz. Damit wird auch in dieser Szene deutlich, was schon in den thematischen Betrachtungen analysiert wurde. Rinkes Königstochter ist von allen Figuren diejenige, die am aktivsten und am selbstbestimmtesten auftritt.

Mal steht sich das Paar in dem Dialog gleichberechtigt gegenüber, mal agiert jeder für sich, dann hat die eine Figur den dominanteren Part, ein anderes Mal wieder die andere. Diese Untersuchung hat gezeigt, auf welche Weise die erste Begegnung zwischen Kriemhild und Siegfried erzählt wird, wie mit den narrativen Mitteln die Geschlechter zueinander in Beziehung gesetzt werden, unterschiedlich kommunikativ handeln und dadurch verschiedene Geschlechteraussagen getroffen werden können.

## Abbildungen



Abbildung 1: Kriemhild an Siegfrieds Hand (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 2: Kriemhild, Siegfried, Brunhild, Gunther (Friedrich Hebbel/Karin Beier)





Abbildung 3: Die erste Begegnung (Thea von Harbou /Fritz Lang)



Abbildung 4: Siegfried hält Kriemhilds Hand (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

#### 4.3.3. Kostümbilder und Identität<sup>115</sup>

Die Kostüme der verschiedenen Nibelungen-Bearbeitungen müssen bei der Analyse der narrativen Strukturen einbezogen werden. Denn sie sind wichtig, wenn es um die Beschreibung von Geschlechterbildern geht, da sie in den visuellen Fassungen die Präsentation der geschlechtlichen Körperzeichen mitbestimmen.

Der Erzähler des *Nibelungenliedes* gibt der Beschreibung von Besitz viel Raum, dies wird vor allem an den ausschweifenden Darstellungen der prachtvollen Gewänder deutlich. Prunkvolle Kleidung ist ein Zeichen von materiellem Reichtum und daher ein wichtiger Aspekt am Leben des Hofes in der mittelalterlichen Fassung. Sehr detailliert und ausführlich werden die Schneiderarbeiten der Frauen für die Fahrt nach Island beschrieben.

„Sie besetzten arabische Seidenstoffe, weiß wie Schnee, und solche aus dem guten Zazamanc, grün wie Klee, mit Edelsteinen. Daraus entstanden prächtige Kleider. Die herrliche Kriemhild schnitt sie selbst zu. Was man an Häuten fremder Fische fand, die den Leuten unbekannt erschienen, das überzog man als vorzügliches Unterfutter mit Seide, so wie sie es tragen sollten. Nun lasst euch Wunderbares von der glänzenden Kleidung berichten. Aus dem Land Marokko und auch von Libyen besaßen sie die allerbesten Seidenstoffe im Überfluss, mehr als jemals irgendeine Königsfamilie zusammengekauft hatte. [...]“ (NL, 2002, 362–364)<sup>116</sup>

---

<sup>115</sup> Wie der Begriff der Identität zu definieren ist, wird kontrovers diskutiert. Diese weitläufige Debatte möchte ich an dieser Stelle nicht weiter ausführen.

<sup>116</sup> Rinke greift die detaillierten Beschreibungen von Kleidung und Reichtum im *Nibelungenlied* in leicht ironischer Weise auf. Gunther fragt seinen Schneidermeister, was sie auf der Fahrt zu Brünhild tragen werden. Bald beteiligt sich der ganze Hof an den Ausführungen und Vorschlägen: „Hunold: Ah! Also, ich schlage vor, arabische Seide, weiß wie Schnee. Dazu Seide aus Zazamanc, grün wie Klee.

Sindold: König es gibt auch sehr gute Seide aus Bayern.

Hunold: Die Zazamanc-Seide aus Libyen ist besser, König!

Ortwin von Metz: Warum nicht Hermelin aus Ägypten und Hüte aus Rom? Ich empfehle römische Hüte!

Sindold: Es gibt auch schönes Unterfutter aus norddeutscher Fischhaut, König! So etwas ist bis jetzt völlig unbekannt! [...]“ (Rinke, 2002, 35)

Unübersehbar sind die textlichen Bezüge zur mittelalterlichen Fassung. Damit persifliert Rinke ironisch, was im *Nibelungenlied* als wichtiger Aspekt herausgestellt wurde. Dennoch werden in

Ausschließlich die Frauen waren mit den Produktionsvorgängen vertraut, doch auch die Männer legten großen Wert auf passende Kleidung. So fragt Gunther Siegfried, welche Kleider sie im Land von Brünhild tragen sollen. Siegfried antwortet, es sollten die besten und kostbarsten Kleider getragen werden (NL, 2002, 343f.). Gunther schlägt dann vor, zu den Frauen des Hofes zu gehen, um sich dort in den Kleiderfragen beraten zu lassen. Er bittet seine Schwester, für die viertägige Reise drei unterschiedliche Gewänder und Ausrüstungen anzufertigen. Gephart deutet dies so:

„Hauptdarsteller beim Aufbruch zu Eroberungen in der Fremde sind die Männer, aber im Medium der kostbaren Kleidung werden sie auf eigenartige Weise mit einer Frauenwelt verbunden, die in fürsorglicher Art und Weise auf sie bezogen ist. Der abundante Kleiderkult, im ‚Nibelungenlied‘ stets verbunden mit dem Prozess der Herstellung, erfüllt damit nicht nur die repräsentative Funktion höfischer Selbstdarstellung. In diese eingewoben ist zugleich die Rückbindung an eine Frauenwelt, welche der Dichter mit dem Entstehungsprozess dieser erlesenen Gewänder immer wieder eindringlich vor Augen stellt. [...] Die Kleider stellen im ‚Nibelungenlied‘ eine Art Transfer dar zwischen einer Frauenwelt und einer Männerwelt, zwischen Sorge und Selbstverleugnung, Heimlichkeit und öffentlichem Glanz, Liebe und Krieg.“ (Gephart, 2005, 21f.)

Die Kleider im *Nibelungenlied* stellen also eine Verbindung zwischen den männlichen und weiblichen Interessen dar, sie stehen für eine Aufgabenverteilung zwischen den Geschlechtern. Diese Funktion haben sie in den modernen Fassungen nicht.

Bei Karin Beier haben die Kostüme für die Geschlechter unterschiedliche Aussagen (in der Fassung von Friedrich Hebbel werden keinerlei Kostümbeschreibungen angeführt). Die Regisseurin setzt mit den Kostümen ihrer Darstellerinnen symbolische Hinweise, die auf einen Wandel der Figuren

---

diesen Arbeitsprozess bei Rinke die Frauen nicht miteinbezogen. Nur die männliche Dienerschaft des Hofes berät den König in der Kleiderfrage.

schließen lassen. Zu Beginn des Stücks ist Beiers Kriemhild erst wie eine Prinzessin gekleidet. Sie hat blonde, gelockte Haare und eine Frisur wie Marilyn Monroe. Sie trägt hohe Schuhe, Perlenketten und ein gelbes Spitzenkleid. Nach dem Mord an Siegfried kniet sie neben ihrem Mann nieder und nimmt ihn in ihre Arme. Ihr mädchenhaftes, weiß-gelbes Kleid wird verschmutzt und blutverschmiert. Ihr werden die Zusammenhänge der Intrige klar. Sie ist nun nicht mehr die naive Königstochter, sondern beginnt, die Machenschaften am Hof zu verstehen, was auch ihr verschmutztes, ehemals reines Kleid symbolisiert. Sie beschuldigt Hagen des Mordes. Am Schluss dieser Szene legen ihr vier Dienerinnen ein schwarzes Trauerkleid aus Tüll um. Kriemhild zieht sich in den Hintergrund zurück, wo sie im Schatten des Domes trauert (auffällig ist in der Fernsehfassung von Dieter Wedel hingegen, dass seine Rebellin Kriemhild, die von ihrem Leben mit Siegfried enttäuscht war, nie schwarz trägt). Beiers Kriemhild wartet – für den Hof und die Zuschauer fast unsichtbar – auf die Gelegenheit für Vergeltung. Nach der Annahme des Heiratsantrages von Etzel wird Kriemhild bei Beier in der nächsten Szene in einem bunten Kleid gezeigt. Dieses ähnelt in der Form und Farbgebung Etzels Gewändern. Äußerlich hat sie sich also der Kultur des Heimatlandes ihres Mannes angepasst. Aber als Kriemhild zum Schluss dann zur letzten Schlacht ruft, legt sie das leuchtende, farbenfrohe Gewand wieder ab. Es hat nur als äußerer Schein gedient, um ihren Mann und ihre Brüder glauben zu lassen, dass sie über ihren Schmerz und ihren Hass hinweg sei. In den letzten Szenen ist Kriemhild wieder so gekleidet, wie bei ihrer ersten Begegnung mit Siegfried und beim Fund ihres toten Mannes. Mit dem ehemals leuchtend weiß-gelben Kleid, das jetzt blutrote Flecken trägt, kämpft sie gegen Hagen.

Mit dem fantasievollen Kostümbild verdeutlicht Beier den Wandel ihrer weiblichen Figuren. Die Veränderungen der Psyche der Frauen werden durch unterschiedliche Perücken und Kleider dargestellt (Abbildung 1–3: Kriemhilds Kostüme).

So wird auch Brünhilds Entwicklung durch ihre Kostüme signalisiert. Sie muss am Wormser Hof ihr isländisches Gewand gegen einen samtene Königinnenmantel tauschen. Nach dem Mord an Siegfried stakst sie verwirrt, aber

im eleganten Kostüm über die Bühne. Auch sie passt sich äußerlich den Gegebenheiten des Wormser Hofes an, was aber nicht ihrer psychischen Haltung entspricht. Beier symbolisiert damit, dass der Wormser Hof zwar die einst wilde isländische Königin bezwingen konnte, sie sich aber innerlich dieser Vereinnahmung entzieht.

Im Gegensatz zu den Frauen tragen die Männer am Hof der Burgunder alle ähnliche maßgeschneiderte Anzüge mit einer Königskrone auf dem Rücken. Sie wirken dadurch wie uniformiert. Beier stellt damit zeitgenössische Bezüge zu den Symbolen erfolgreicher Geschäftsmänner her. Es findet bei den männlichen Darstellern nur ein Kostümwechsel statt. In Hinblick auf die zu erwartenden Kämpfe bei Etzel tragen sie in den folgenden Szenen schwarze Ledermäntel und Teile von Rüstungen. Die Burgunder am Hof erscheinen als eine Einheit, sie sind gleich ausgestattet und dadurch als Teil einer Gemeinschaft zu erkennen. So setzen sie sich von ihren Feinden, aber auch von den Frauen ab. Beier dokumentiert damit: Die individuellen Handlungen der Frauen stehen dem kollektiven Auftreten der Burgunder entgegen, die ihren Gemeinschafts- und Treueverbund auch mit ihrem äußerlichen Auftreten präsentieren wollen (Abbildung 4–5: Die Kostüme der Burgunder).

Zu Lang: Auch hier wird der Wandel der Kriemhild anhand ihrer Kleidung gekennzeichnet. Kriemhild trägt im ersten Teil der Filmfassung stets weiße Gewänder, hat blonde, hüftlange Haare, in die helle Bänder eingewoben sind. Sie ist noch die fröhliche, leicht naive und unschuldige Königstochter. Nach Siegfrieds Tod trägt sie schwarz, auch in ihre Zöpfe sind dunkle Bänder eingeflochten. Damit wird gezeigt, dass Kriemhild sich zu einer trauernden, aber auch lebenserfahrenen Frau entwickelt hat (Abbildung 6–7: Kriemhilds Wandel). Dieses schwarze Kostüm legt sie bis zum Schluss nicht mehr ab, womit Lang andeutet, dass seine Kriemhild die Trauer um Siegfried nie überwindet.

Das kostümbildnerische Stilmittel nutzen vor allem Fritz Lang und Karin Beier, um ihre weiblichen Figurenbeschreibungen zu unterstreichen und einen Hinweis auf den Wandel der Identitäten zu geben. In Dieter Wedels Fernsehfassung finden sich keine solch eindeutigen Zeichen, die auf die Korrespondenz der

Figureninterpretation und der Bekleidung hinweisen. Eine besondere Stellung nimmt das *Nibelungenlied* ein. In keiner weiteren Fassung werden hier die Kleider als Mittler zwischen den geschlechtlich bestimmten Zuweisungen eingesetzt. Und so wurde deutlich, auf welche verschiedenen Weisen Kostümbilder dazu genutzt werden, um die Figurenidentitäten sowie die Geschlechterverhältnisse aufzuzeigen und zu symbolisieren.



## Abbildungen



Abbildung 1–3: Kriemhilds Kostüme (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



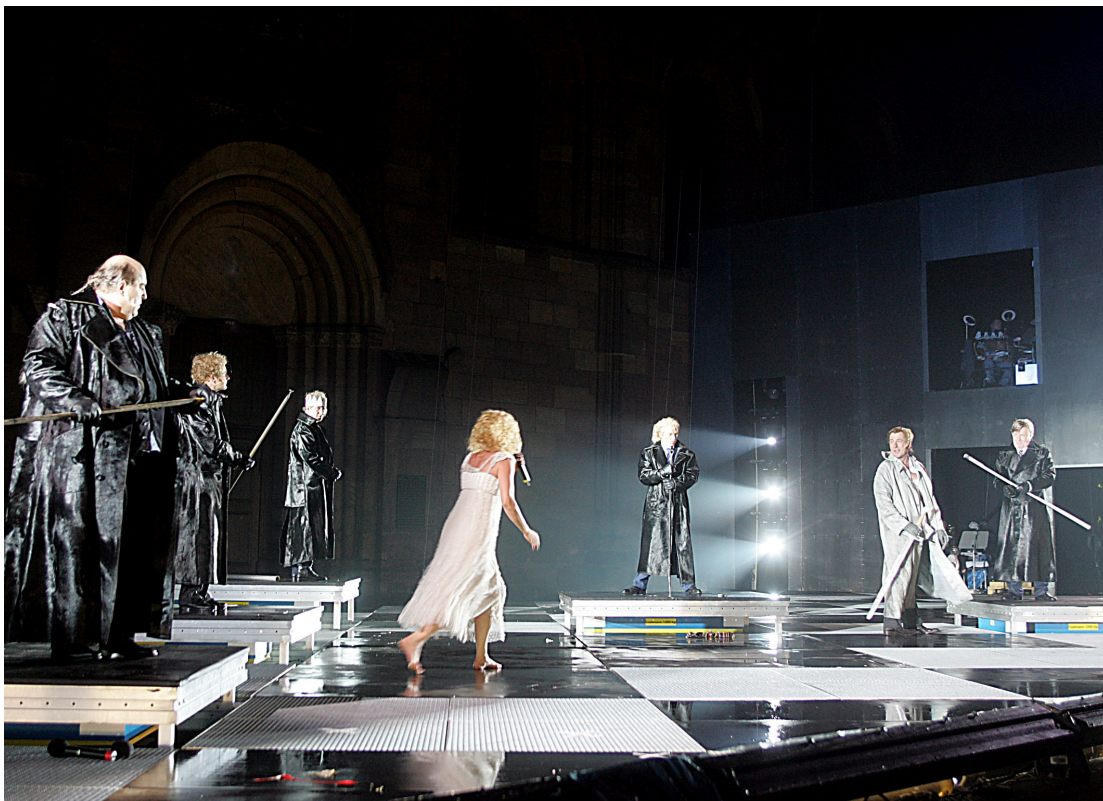


Abbildung 4–5: Die Kostüme der Burgunder (Friedrich Hebbel/Karin Beier)



Abbildung 6–7: Kriemhilds Wandel (Thea von Harbou/Fritz Lang)

## 5. Resümee

### Mythos – Geschlecht – Medien

Mit der Fokussierung auf diese drei Schlagworte verglich die vorliegende Forschungsarbeit kulturgeschichtlich bedeutsame Nibelungen-Beschreibungen der verschiedenen Epochen miteinander.

Es wurde der Frage nachgegangen, inwieweit der jahrhundertealte **Mythos** noch heute eine realitätsstiftende Relevanz besitzen kann. Die Erzählung über die Nibelungen wandelt sich und bietet im Lauf der Zeit immer neue Interpretationsmöglichkeiten und macht zeitgenössische Identifikationsangebote. Die verschiedenen Adaptionen verdeutlichen, dass die Nibelungen sich innerhalb bestimmter Erzählkoordinaten verändern und so immer wieder Anschluss zu unterschiedlichen Wertekategorien finden. Bis in die Gegenwart haben die Figuren und Motive eine Aussagekraft für den Rezipienten.

Diese Untersuchung zeigte auf, wie der Mythos **Geschlechteridentitäten** beschreibt und vermittelt. Es wurden die Mechanismen der geschlechtlichen Bedeutungszuschreibung dargelegt und dadurch verständlich, wie bestimmte gesellschaftliche Hierarchien organisiert sowie durch die Texte legitimiert werden. Durch die Analyse der Werke konnte gezeigt werden, auf welche Weise die bestehende Geschlechterordnung durch Regeln und Normen fortgeführt werden soll. Wenn es gilt die Verhältnisse zu festigen, sind jedoch keine Konstanten aufzeigbar, die als zeitloser Stabilisator wirken könnten. Ehre, Macht, Religion, Reichtum – es gibt keine Werte, die jederzeit für ein Gleichgewicht sorgen. So wurde in allen Stücken erkennbar, was passiert, wenn die bestehenden Gesetze durchbrochen werden. Das ganze gesellschaftliche Gefüge gerät ins Wanken.

Die untersuchten Fassungen zeigten auch, wie sich die unterschiedlichen **Mediengattungen** der Nibelungen-Adaptionen und damit die verschiedene narrative Formen wandeln, was wiederum Auswirkungen auf die Körper- und Geschlechteraussagen hat. Die Geschichte der Nibelungen wird meist in den populären Medien der Zeit abgebildet. Auf diese Weise wird ein öffentlicher und massenwirksamer Zugang zu der Geschichte hergestellt. Es wurde analysiert, wie

sich die geschlechtsspezifischen verbalen und nonverbalen Interaktionsmuster sowie die Rede- und Handlungsebenen ändern.

Alle Teiluntersuchungen zusammengefasst machen verständlich, wie sich die Nibelungen im Lauf der Zeit gewandelt haben und wie sie somit im kulturellen Gedächtnis bestehen bleiben konnten.

Anbei soll eine Einordnung der Werke entlang der Forschungsergebnisse präsentiert werden. Es lassen sich die einzelnen Resultate der figurenfokussierten, thematischen und narrativen Analysen miteinander vergleichen. An vielen Stellen ergänzen sich die Aspekte, wie im Folgenden dargelegt wird. Alle Punkte gemeinsam machen die Beschreibung der Stückcharakteristika möglich.

### **5.1. Nibelungenlied: Die soziale und geschlechtliche Ordnung ist aus den Fugen**

Im *Nibelungenlied* ist die aufgezeigte Ordnung als ein komplexes Gefüge zu verstehen, das standes-, gender-, und konventionsrelativiert ist. Speziell in der mittelalterlichen Fassung wird Gender immer im Zusammenhang mit einer sozialen Rolle gesehen und als soziokulturelles Konstrukt verstanden. Die Normen- und Wertvorstellungen sind in Bezug auf die Geschlechter verschieden und haben unterschiedliche Inhalte sowie Ausdrucksformen. Die Geschlechterunterschiede zeigen sich in Verhaltensmustern (wie der Minne). Denn die Frauen bewegen sich in einem eingeschränkteren Handlungsradius als die Männern. In der narrativen Untersuchung wurde herausgearbeitet, dass sich der weibliche Aktionsradius auf bestimmte Räume und Aktivitäten beschränkt. Auch Grenzüberschreitungen werden bestraft. Legitimiert ist der Kontakt zwischen den Geschlechtern nach festgelegten Regeln. Auf Abweichungen in diesem System weist der Erzähler in der mittelalterlichen Fassung hin. Ein weiterer Aspekt in der Geschlechterunterscheidung: Die Frauen können ihr Recht nicht in die Hand nehmen. Ihnen wird der Verfügungsanspruch über materiellen Besitz abgesprochen. Ihre Macht ist an ihre Ehemänner gebunden. Wenn gegen diese

Regeln verstoßen wird, kommt es zur Umkehrung der gesellschaftlich beglaubigten Tugenden, und die Rollen werden funktionslos. Die idealtypischen Schablonen werden durch Normtransgressionen gebrochen. Es geht dabei weniger um eine Darstellung von individuellen Charakteren, als um Rollen (durchaus mit individuellen Zügen und Schicksalen), anhand deren demonstriert wird, wie das idealhöfische Dasein in den Zusammenbruch getrieben werden kann. Im Verlauf der Erzählung wird erkennbar, was passiert, wenn es zu Abweichungen von den stereotypisierten Idealbildern kommt. Mit den Verstößen gegen die Gesellschaftsordnung wird der Untergang herbeigeführt.

## **5.2. Hebbel: Individualisierung der Figuren und Wandel der Frauenrolle**

In der Fassung von Hebbel wird ein Wandel der Auffassung vom Individuum und der Geschlechterzuschreibungen deutlich. Die Subjektivität des Einzelnen mit individuellen Gefühlen und Empfindungen wird in seiner Fassung herausgehoben. Dies ist ein großer Unterschied zu der mittelalterlichen Fassung. Hebbel entwickelt die Beschreibung seiner Figuren weiter. Die Personen verkörpern nun nicht mehr ausschließlich die sozialen Rollen und ihre Funktionen, sondern ihre Charaktere werden nun in den Mittelpunkt gerückt. Die Figuren können sich selbst reflektieren. Auch die Lebensentwürfe werden als wandelbare Konstrukte überdacht: Kriemhild demonstriert nicht nur Macht im Interesse der Rache, sondern verwirklicht auch Herrschaftsinteressen im Sinne der eigenen Lebensgestaltung. Frauen wird ein Anspruch auf Rechtssprechung zugeteilt, eine Ansicht, die die mittelalterliche Fassung noch nicht einmal in Erwägung zieht. Doch die Protagonistinnen können ihr Recht nicht durchsetzen. So spiegeln sich der gesellschaftliche Wandel und die neue Betrachtung der Geschlechter in Hebbels Fassung wider.

### **5.3. Beier: Im Fokus stehen die Frauen, der Kampf der Kulturen und die Geschlechter**

Bei Karin Beier werden die Frauen in den Mittelpunkt gestellt. Sie dominieren in großen Teilen die Inszenierung. Ihre gegensätzlichen Entwicklungen werden deutlich geschildert. Sie versuchen sich in einer von Männern dominierten Welt und Politik zu behaupten. Zwar gibt es in der Theaterfassung keine strikten Raum- und Bewegungsbeschränkungen mehr für die Frauen, doch werden allzu selbständige Handlungen der Frauen sanktioniert. Kriemhild, erst naive Königstochter mit Perlenkette, verwandelt sich an Etzels Hof zur berechnenden Machtstrategin. Auf der anderen Seite steht die archaisch anmutende Brunhild. Beier zeigt, wie mit dem Kampf auf Island die Durchsetzung der männerdominierten Politik garantiert und auch wie eine Weltanschauung durch körperliche Restriktionen umgesetzt wird. Nach ihrer Bezwingung wird Brunhilds Reich zerstört, dies wird in keiner weiteren Fassung in dieser Radikalität gezeigt. Drastisch zeichnet Beier nach, wie auch der Glaube der isländischen Königin zerstört wird. Sie zerbricht an der Hinterlist und der Lüge der Männer, verliert ihren Verstand und ihre Würde. Somit geht Beier der Hebbelschen individualisierten Figurenzeichnung nach, zeichnet die Konflikte aber noch drastischer und eindrücklicher. Beier gibt bei den Auseinandersetzungen um Brunhild ferner den Hinweis, dass es einen Kampf der Kulturen gibt, um die Durchsetzung der dominanteren Glaubens-, Geschlechter- und Wertekultur. Karin Beier erklärt ihre Frauenfiguren im Detail und zeichnet ihre Entwicklungen plausibel nach. Sie gibt ihren Protagonistinnen am Schluss die Mittel in die Hand, um sich an der Männerwelt zu rächen. Die beiden Frauen verbindet der Rachegeanke an die Männer, die für ihr Unglück verantwortlich sind. Kriemhild denkt an Hagen, Brunhild an ihren Gatten, der sie nur durch einen Betrug bezwingen konnte. Beide Frauen bilden eine Gemeinschaft, die gegen die männliche Stärke gerichtet ist und rächen sich.



#### **5.4. Lang: Wertkonservative, eingängige Figurenzeichnung**

Lang zeigt in seinem Film die Stabilität von Werten und von Geschlechterrollen. Er stilisiert seine Figuren durch die Bild- und Handlungselemente. Die Personen sind nicht ambivalent, wenig komplex und haben eingängige Muster. Ihre Gedanken und Gefühle werden allein durch visuelle Mittel gezeigt, und sind wenig differenziert. Gut und Böse sind durch eine Schwarz-Weiß-Gestaltung vorherbestimmt und drücken sich durch die Kostümbilder aus. Siegfried ist der strahlende Held, Kriemhild wird gleich einer Marien-Darstellung im ersten Teil gezeichnet. Der weibliche Bewegungs- und Aktionsradius ist beschränkt. Im Kontrast dazu der zweite Teil. Kriemhild steht als Rächerin im Mittelpunkt des Geschehens. Lang zeigt, wie sie unerbittlich ihren Racheplan ausführt. Fast 100 Minuten steht sie vor der umkämpften Burg und sieht den Tod ihrer Brüder mit an. Die Männer haben, im Gegensatz zu den einzeln agierenden Frauen, einen funktionierenden Männerverbund. Nur durch die Lüge Brünhilds konnte dieser durchbrochen werden. Die Männer sind bei Lang die eigentlichen Helden im Film, sie zeichnet Treue und Zusammenhalt aus. Es sind die Frauen, die die Einheit der Männer gefährden und grausam agieren. So weist Lang vor allen Dingen seinen männlichen Protagonisten sehr eingängige Beschreibungen zu. Aber auch die Frauen handeln nur in einem bestimmten Rahmen. Mal sind sie wie unschuldige, engelsgleiche Gestalten, mal grausam und hasserfüllt. Mit dieser Plotführung hat Lang die Figuren durch Zuschreibungen festgelegt, die wenig differenziert sind und ein stereotypes Geschlechterbild zeichnen.

#### **5.5. Rinke/Wedel: Radikalste Geschlechterzeichnung**

Mit Kriemhild, die wie eine moderne Rebellin aus den 1960er und 1970er Jahren wirkt, greifen Moritz Rinke und Dieter Wedel direkt Geschlechterbilder unserer Zeit in ihrer Nibelungen-Fassung auf. Die weiblichen Figuren sind freier in ihren Bewegungsmöglichkeiten, ihr Aktionsradius ist weniger eingeschränkt. Auch tritt Kriemhild viel selbstbewusster auf. Bei der ersten Begegnung mit Siegfried hält



sie dessen Blick stand. Die Kamera zeigt die beiden auf gleicher Augenhöhe, nicht nur Kriemhild steht passiv im Fokus der Betrachtung. Rinkes Kriemhild ist in ihrem Kommunikationsverhalten am offensivsten, ihre Sprechakte treten immer dominanter in den Vordergrund. Die Königstochter möchte die politischen Verhältnisse ändern und wird damit zu der subversivsten Frauenfigur. Mit dem Bild der Kriemhild ist Rinke am radikalsten in der Umgestaltung der Geschlechterentwürfe und verdeutlicht damit den Wertewandel der Zeit. Wedel greift diesen Ansatz weitestgehend in seiner Fernsehfassung auf. Er setzt gelungen die Radikalität, aber auch den Sprachwitz und die Ironisierung von Rinkes Figuren in seiner Inszenierung um.

Rinke ist derjenige von allen moderneren Autorinnen und Autoren, der zahlreiche Normen und Verhaltenskodizes der mittelalterlichen Fassung explizit thematisiert und darstellt. Und der diese am aktivsten reflektiert und umarbeitet. Mit vor allem sarkastischen und überspitzten Bemerkungen weist er auf die zeitgenössischen Einstellungen hin, die sich von der mittelalterlichen Fassung unterscheiden und ermöglicht so eine heutige, nachvollziehbare Interpretation.

Am stärksten unterscheidet sich der Schluss von allen Fassungen. Es sind Kriemhild und Brünhild, die bei Rinke am Leben geblieben sind. Die von den Männern dominierte Gesellschaft kann die Taten der Frauen, den Wertewandel und die Umgestaltung des Geschlechterbildes nicht mehr aufhalten. Rinke und Wedel führen die beiden Frauen am Ende des Stücks, nach der Schlacht an Etzels Hof, wieder zusammen. Beide führten eine Revolution gegen die bestehenden Verhältnisse. Kriemhild gegen die Zustände am Hof, Brünhild gegen die Eroberung ihres Reiches. Beide erkennen zwar bei ihrer ersten Begegnung das gemeinsame Potential. Doch im Streit um Siegfried verliert sich dieser Gemeinschaftsgedanke, bis er erneut zum Finale des Stücks von Rinke beleuchtet wird. Zum Schluss stehen bei Rinke schwache Männer den beiden starken Frauen gegenüber.

## 5.6. Widerspiegelung der Mentalitätsgeschichte

In allen Fassungen wird erkennbar, dass sich in den inhaltlichen Ausgestaltungen Zeitbezüge herstellen lassen und umgekehrt diese auch Zeitgeschichte wieder beeinflussen. Beim *Nibelungenlied* dominiert in den Figurenzeichnungen mittelalterliches Rechtsdenken. Die Geschlechter werden durch höfische Statusmerkmale festgelegt. In Hebbels Fassung zeichnen sich Parallelen zu den Umbrüchen im Geschlechterbewusstsein ab, und auch das individuellere Verständnis des Subjekts kommt hier zum Tragen. Auch wird bei Hebbel die christianisierte Betrachtungsweise stärker thematisiert. Lang hingegen möchte mit dem Rückgriff auf das Epos einen stabilisierenden Wert in seinem Film vermitteln, den er für notwendig in den unruhigen 1920er Jahren hält. Aber seine Geschlechterbezeichnungen bleiben weit hinter dem damaligen Verständnis zurück. Er zeichnet Bilder von starren Gendereinteilungen, von klaren Helden und unverkennbaren Verräterinnen. Beier, Rinke und Wedel lassen unterschiedliche zeitgenössische Strömungen bei ihren Figurenbeschreibungen einfließen. Bei Beier spielt die zunehmende Auseinandersetzung mit den kulturellen Werten eine Rolle, Wedel und Rinke beziehen politische Strömungen in ihre Fassungen ein. Der Kampf zwischen den Burgundern und Kriemhild bekommt eine gesellschaftliche Komponente, es geht um die besseren Lebensweisen und Regierungsformen.

Und noch eine weitere Gemeinsamkeit lässt sich aus den zeitgenössischen Fassungen ablesen. Die Frauen, allen voran Kriemhild, werden immer vielschichtiger. Sie stehen mit ihrer persönlichen Entwicklung stark im Mittelpunkt des Geschehens. Die weiblichen Figuren werden ganz genau beobachtet und ihr Verhalten begründet. Die Personen sind in ihrer zeitgenössischen Ausstrahlung lebendig und lassen in ihren vielfältigen Assoziationen auch viele Identifikationsmöglichkeiten zu. Dies ist ein wesentlicher Unterschied vor allem zu Lang, bei dem die Entwicklung Kriemhilds nicht schlüssig begründet wird.

Bei Rinke und Beier lassen sich Parallelen zur Entwicklung einer weiblichen Mentalitätsgeschichte ausmachen. Zurzeit der Niederschrift des *Nibelungenliedes* besteht noch kein Verständnis für eine Zugehörigkeit zu einem bestimmten Geschlecht, die sich in Solidaritätsgedanken ausdrücken könnte. Die beiden

Frauen agieren für sich, halten sich an die Vorgaben ihrer Rollen am Hof. Dies ändert sich mit den jüngeren Adaptionen: Die Frauen handeln immer mehr im Verbund bzw. drücken bei Rinke Gedanken der weiblichen Zusammengehörigkeit aus. So spiegelt sich in den Fassungen auch die Entwicklung einer weiblichen Ideengeschichte der Geschlechterbilder wider.

### **5.7. Die Geschlechterzuweisungen werden nicht aufgebrochen**

Dennoch ist in allen Fassungen zu verzeichnen, dass keine Brüche und Leerstellen auftreten, die die Geschlechterzuweisungen nicht ermöglichen würden. Männliche und weibliche Zuschreibungen finden sich immer, wenn auch auf verschiedene Weisen, und werden manifestiert. Es müsste in der Nibelungen-Adaption die Position, Funktion und Konstruktion von Weiblichkeit und Männlichkeit in der Sprache und deren symbolischer Anordnung so dargestellt werden, dass nicht der Schein der Substantialität entsteht. Ob sich dies in einem Nibelungen-Werk einmal widerspiegelt, bleibt abzuwarten.

Dennoch wurde mit dieser Untersuchung gezeigt, wie groß die Fähigkeit der Nibelungen-Geschichte ist, gesellschaftliche Veränderungen und die jeweiligen Strömungen einer Epoche abzubilden. Und das macht den Mythos seit Generationen so zeitlos und faszinierend.

## 6. Anhang

### Karin Beier – Interview (23. Februar 2004 mit Simone Schofer)

Frage: Frau Beier, Sie übernehmen im dritten Jahr der Nibelungen-Festspiele Worms die Regie für die neue Inszenierung von Friedrich Hebbels „Nibelungen“. Was reizt Sie an der Aufgabe, vor dem Wormser Dom zu inszenieren?

Beier: Ich war Ende Dezember zum ersten Mal in Worms und habe mir den Dom angeschaut. Ich war beeindruckt. Inszenierungsräume außerhalb des Theaters haben mich schon immer interessiert, da sie ihre eigene Seele haben. Ein Ort wie der Wormser Dom inspiriert mich einfach bei meiner Arbeit.

Frage: Was ist für Sie der wichtigste Aspekt in Hebbels Werk?

Beier: Ich verstehe das *Nibelungenlied* nicht als ein politisches Drama, sondern als ein Drama der Politik. Ich hinterfrage die Personen nach ihren politischen Intentionen und Leitgedanken. Die Figuren sind nicht Spielbälle des Schicksals, sondern sie bestimmen den Verlauf der Geschichte durch ihr politisches Kalkül und ihre Entscheidungen. Es greifen politische Mechanismen und Fehlkalkulationen, die letztendlich das Gewalt auslösende Moment bilden. Den Mechanismus von Verrat und Rache, von Betrug und Zerstörung sehe ich somit nicht als unausweichlich oder zwangsläufig. Die Entwicklungen haben eine konkrete rationale Grundlage, was das Stück zu einem modernen Werk macht.

Frage: Glauben Sie, eine Frau inszeniert die Nibelungen anders als ein Mann?

Beier: Grundsätzlich glaube ich nicht, dass es einen typischen männlichen oder weiblichen Inszenierungsstil gibt. Aber was vielleicht für einen eher weiblichen Fokus spricht, ist mein besonderes Interesse an den beiden Frauengestalten.

Frage: An Kriemhild und Brünhild.

Beier: Ja, im Stück geschehen zwei große Unrechte. Beide Male trifft es eine Frau. Brünhild wird von den Nibelungen durch die List mit Siegfried unter der Tarnkappe nicht nur als fremde Königin erobert, sondern auch als Frau gefügig gemacht. Sie wird getäuscht und vergewaltigt, und auch die archaische Kultur ihres Herkunftslandes wird vernichtet. Himmelschreiendes Unrecht widerfährt auch Kriemhild. Ihr Mann wird hinterrücks ermordet, und ihr wird jegliche Gerechtigkeit versagt. In diesem Punkt unterscheidet sich Hebbel von der ursprünglichen Fassung. Im *Nibelungenlied* fordert Kriemhild sehr bald Rache, bei Hebbel verlangt sie nach ihrem Recht. Mitten im Zentrum der Gewalt auslösenden Momente stehen also diese beiden Figuren, die unterschiedlich auf das Unrecht reagieren. Brünhild zieht sich immer mehr zurück und verschwindet, während Kriemhild den entgegengesetzten Weg einschlägt und sich nach außen wendet. Trotz dieser unterschiedlichen Umgangsweisen besteht zwischen den beiden Betroffenen aber eine Verbindung.

Frage: Woher nimmt Kriemhild die Kraft, so zu agieren?

Beier: Ohnmacht würde ich als eines der stärksten der menschlichen Gefühle beschreiben. Es ist ein großes Unrecht geschehen, und die Welt schaut nur zu und duldet. Dagegen lehnt sie sich mit aller Kraft auf. Deswegen würde ich mit dem Finger nicht auf den Mörder Hagen zeigen, sondern auf die Schweiger. Gerenot und Giselher, die beiden Brüder König Gunthers, greifen nicht in das Geschehen ein und werden durch die Unterlassung zu Mittätern. Ihre Mitschuld wiegt schwerer als jedes schlechte Gewissen. Es reicht also nicht aus zu sagen: „Ich mach da nicht mit.“ Das eigentliche Unrecht wird durch ihr Schweigen und Dulden begangen.

Frage: Wie wichtig ist für Sie der religiöse Aspekt im Werk?

Beier: Bei Hebbel steht die Auseinandersetzung mit dem Christentum dominanter im Zentrum als beim *Nibelungenlied*. Die Burgunder verstehen sich ausdrücklich als christianisierte Hochkultur; Kriemhild wird als sehr gläubig dargestellt. Doch die christlichen Werte greifen nicht. Anstelle von Gnade, Vergebung oder Menschlichkeit treten immer stärker die archaischen Muster von Rache und Vergeltung in den Vordergrund. Die grundlegende Frage ist, ob eine christliche Ethik in unserer Welt überhaupt existieren kann. Die christliche Haltung wird nur vorgeschoben, man tut genau das Gegenteil. Ich verstehe das als Kritik an einer sich christlich bezeichnenden Gesellschaft, die sich genau konträr verhält. Eine Auseinandersetzung, die bis heute nichts an ihrer Aktualität verloren hat.

Frage: Was reizt Sie noch an der Hebbelschen Fassung?

Beier: Friedrich Hebbel ist ein Autor mit einer ungeheuren Sprachgewalt. Er entwickelt kraftvolle und poetische Bilder in seinem Werk. Sehr deutlich wird dies bei den Auseinandersetzungen von Kriemhild und Hagen. Hier findet Hebbel eine wunderbar ausdrucksstarke Sprache.

Frage: Wie kommen Sie in ihrer Arbeit den Figuren des Stücks näher?

Beier: Meine Arbeit konzentriert sich sehr darauf, dass ich genau die Details des Textes analysiere und auseinandernehme. Ich stelle die Textarbeit erst mal in den Vordergrund, um die komplizierte Psychologie der Figuren herausarbeiten zu können. Denn die Figuren in Hebbels Stück sind psychologisch schwieriger zu erfassen, als man auf den ersten Blick erkennen mag. Aber genau das sind die Inhalte, die mich interessieren: zu begreifen, was die Figuren antreibt und motiviert, was Hebbels *Nibelungen* dann letztendlich zu einem modernen Stück macht.

## **Zum Abschnitt. Konzepte der Figuren und deren Kommunikation**

Auszug aus dem Drehbuch von Thea von Harbou zum Film von Fritz Lang.

Original SDK 4.4.-87/07.1

Persönliches Exemplar von Hans Adelbert von Schledow.

Persönliches Exemplar des Hagendarstellers. In Besitz der Stiftung Deutsche Kinemathek.

Text:

2. Gesang, wie Volker vor Kriemhild von Siegfried sang und wie Siegfried nach Worms kam.

Einzelaufnahme Siegfried, dessen Gesicht sich plötzlich von Grund auf verwandelt. Er blickt gerade aus.

Einzelaufnahme. Im Saal hat sich eine Seitentür geöffnet. Dahinter ist ein Gang sichtbar geworden. Von der Seitentür führen Stufen in den Saal hinunter.

Im Rahmen der Tür steht Kriemhild, königlich geschmückt mit gesenkten Augen, einen romanischen Becher vorsichtig in beiden Händen tragend. Sie steht einen Augenblick still und erschreckt durch die Aufruhr.

Hinter ihr ein Gefolge von sechs ganz gleich gekleideten Frauen.

Kriemhild schreitet langsam in den Saal hinunter.

Aufnahme von oben. Die Recken Siegfried und die bewaffneten Burgunder weichen auseinander. Es tritt Ruhe ein. Alle Gewappneten grüßen, auch die Recken Siegfrieds.

Siegfried steht wie am Boden genagelt.

Durch die jetzt wieder aufgestellten Lanzen der Recken, Siegfried hindurch fotografiert gegen Siegfried und Kriemhild.

Teilaufnahme gegen die Estrade.

Kriemhild schreitet auf Siegfried zu. Sie und Siegfried stehen in einem breiten Sonnenstreifen. Der ihre Gestalten leuchtend zu machen scheint. Sie hat ihn jetzt erreicht und steht still. Siegfried steckt den Balmung ein.

Nahaufnahme von Siegfried und Kriemhild. Siegfried blickt mit verzerrenden Augen ohne sich zu rühren auf Kriemhild, die mit gesenktem Kopfe vor ihm steht. Auf den Becher in ihren Händen blickend, hebt sie langsam wie unter einem unwiderstehlichen Zwang, den Kopf. Ihre und Siegfrieds Augen begegnen sich. Sie will sprechen, aber es versagen ihre zitternden Lippen den Dienst. Stumm ohne zu lächeln, bleich vor Erschütterung, reicht sie ihm den Becher dar. Siegfried nimmt ihn.

Beide Hände danach ausstreckend.

Großaufnahme der Hände Siegfrieds und Kriemhilds.

Er nimmt den Becher, dabei ihre Hände berührend. Beide Hände beben.

Großaufnahme Hagens, der mit düsterem Lächeln dem Vorgang zu sieht.

Nahaufnahme Siegfried und Kriemhild.

Siegfried hat noch nicht getrunken. Er blickt unablässig auf Kriemhild. Die wieder mit gesenktem Kopfe, steht in strenger Sittsamkeit.

Siegfried trinkt ohne den Blick von Kriemhild zu wenden. Dann setzt er mit einer fast harten Bewegung, den Becher ab und lässt ihn sinken. Nahaufnahme Günther und Hagens. Hagen tritt nahe an Gunther heran, der auf Kriemhild und Siegfried blickt und beugt sich zu ihm:

„Rüste dich zur Brautfahrt, König Gunther. Denn Siegfried der starke Held, wird dir Brünhild gewinnen.“

Gunther nähert sich Siegfried, der den Becher ausgetrunken hat und ihn in der Linken hält. Siegfried und Gunther sehen sich an. Gunther beginnt zu sprechen. Höflich, verbindlich, liebenswürdig. Siegfried hört nur halb, was Gunther spricht. Er wendet noch einmal den Blick auf Kriemhild. Sie steht mit unter der Brust verschränkten Händen da als ein schönes unbewegliches Bild mit zu Boden gesenkten Augen.



Nahaufnahme Siegfried und Gunther. Beide stehen im Profil. Mit einer stürmischen Bewegung der Herzlichkeit steckt Siegfried Gunther die Hand entgegen. Gunther schlägt erfreut ein. Ihre Hände umschließen sich. Zwischen ihre beiden Gestalten, tritt in die Mitte Hagen, blickt von einem zum anderen, legt seine gepanzerte Faust um die verschlungenen Hände, der zwei. Die Blende schließt sich. Bis nur die Hände im Bilde sind. Zublende. So endet der zweite Gesang.

## **Literaturverzeichnis**

### **Primärliteratur**

Beier, Karin. Lux, Joachim. Die Nibelungen nach Friedrich Hebbel. Textbuch zu den Aufführungen während der Nibelungen-Festspiele 2004 und 2005. Worms 2004.

Das Nibelungenlied. Mittelhochdeutsch/Neuhochdeutsch. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart 2002.

Das Nibelungenlied nach der Handschrift C. Übersetzt und herausgegeben von Bernhard Sowinski. Stuttgart 2000.

Das Nibelungenlied. Paralleldruck der Handschriften A, B und C nebst Lesarten der übrigen Handschriften. Hrsg. von Michael S. Batts. Tübingen 1971.

Die Handschrift A. München. Bayerische Staatsbibliothek. Cgm 34.

Die Handschrift B. St. Gallen. Stiftsbibliothek. Codex 857.

Die Handschrift C. Karlsruhe. Badische Landesbibliothek. Cod. Donaueschingen 63.

Hebbel, Friedrich. Die Nibelungen. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen. Stuttgart 2001.

Lang, Fritz. Die Nibelungen. Teil 1: Siegfrieds Tod. Teil 2: Kriemhilds Rache. Filmische Uraufführung 1924.

Rinke, Moritz. Die Nibelungen. Hamburg 2002.

## **Sekundärliteratur**

Achs, Gitta Mühlen. Schorb, Bernd (Hrsg.). Geschlecht und Medien. München 1995.

Allrath, Gaby. Gymnich, Marion. Neue Entwicklungen in der gender-orientierten Erzähltheorie. Aus: Nünning, Vera. Nünning, Ansgar (Hrsg.). Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar 2004. S. 33–48.

Allrath, Gaby. Surkamp, Carola. Erzählerische Vermittlung, unzuverlässiges Erzählen, Multiperspektivität und Bewusstseinsdarstellung. Aus: Nünning, Vera. Nünning, Ansgar (Hrsg.). Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar 2004. S. 143–179.

Angerer, Marie-Luise. Dorer, Johanna. Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie. Aus: Angerer, Marie-Luise. Dorer, Johanna (Hrsg.). Gender und Medien. Theoretische Ansätze und empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung. Wien 1994.

Angerer, Marie-Luise. The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten. Aus: Angerer, Marie-Luise (Hrsg.). The Body of Gender. Körper, Geschlechter, Identitäten. Wien 1995. S. 17–34.

Angerer, Marie-Luise. Dorer, Johanna. Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie. Aus: Angerer, Marie-Luise. Dorer, Johanna. Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Wien 1994. S. 8–23.

Angerer, Marie-Luise. Dorer, Johanna. Einleitung. Aus: Angerer, Marie-Luise. Dorer, Johanna. Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Wien 1994. S. 7.

Angerer, Marie-Luise. Dorer, Johanna. Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation. Wien 1994.

Arbeiten zur Skandinavistik. 6. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebietes 26.9.–1.10.1983. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik Bd. 11, Heinrich Beck (Hrsg.), Frankfurt a.M., Bern und New York 1985.

Assmann, Jan. Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München 1992.

Bachinger, Katrina. Feministische Wissenschaft. Methoden und Perspektiven. Stuttgart 1990.

Baecker, Dirk (Hrsg.). Liebe als Passion. Frankfurt a. M. 1987.

Barthes, Roland. Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1964.

Becker-Schmidt, Regina. Frauenforschung, Geschlechterforschung, Geschlechterverhältnissforschung. Aus: Becker-Schmidt, Regina. Knapp, Gudrun-Axeli. Feministische Theorien. Zur Einführung. Hamburg 2000. S. 14–62.

Becker-Schmidt, Regina. Knapp, Gudrun-Axeli. Feministische Theorien. Zur Einführung. Hamburg 2000.

Bennewitz, Ingrid. Vrowe/maget/ubeles wîp. Alterität und Modernität mittelalterlicher Frauenbilder in der zeitgenössischen Rezeption. Aus: Bachinger, Katrina. Feministische Wissenschaft. Methoden und Perspektiven. Stuttgart 1990. S. 121–143.

Bennewitz, Ingrid. Das Nibelungenlied – ein „Puech von Chrimhilt“. Zatloukal, Klaus. 3. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Die Rezeption des Nibelungenliedes. Wien 1995. S. 33–52.

Bennewitz, Ingrid. Der Körper der Dame. Zur Konstruktion von ‚Weiblichkeit‘ in der deutschen Literatur des Mittelalters. Müller Jan-Dirk (Hrsg.). ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Germanistische Symposien, Berichtsbände 17, Stuttgart, Weimar 1996. S. 222–239.

Bennewitz, Ingrid (Hrsg.). Lektüren der Differenz. Bern 2003.

Bennewitz, Ingrid. Jungfrau, Mutter, Königin. Vereinnahmung und Ausgrenzung von Weiblichkeit in mittelalterlichen Marienliedern. Aus: Bennewitz, Ingrid (Hrsg.). Lektüren der Differenz. Bern 2003a.

Bennewitz, Ingrid. „Frauen“-Gespräche. Zur Inszenierung des Frauendialogs in der mittelhochdeutschen Literatur. Aus: Das Mittelalter. Frauen-Beziehungsgeflechte im Mittelalter (Bd. 1 H. 2). Hrsg. von Hedwig Röckelein und Hans-Werner Goetz. Berlin 1996. S. 11–26.

Blumenberg, Hans. Arbeit am Mythos. Frankfurt a.M. 1996 (Sonderausgabe).

Bock, Gisela. Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München 2000.

Bönnen, Gerold. Gallé Volker (Hrsg.) Die Nibelungen in Burgund. Westeuropäische Aspekte der Nibelungenliedforschung. Worms 2001.

Bönnighausen, Marion. „...auf den Asphalt gestellt“: *Die Nibelungen* von Moritz Rinke. Aus: Gallé, Volker, u.a. Die Nibelungen in der Moderne. Worms 2004. S. 136–151.

Borchmeyer, Dieter (Hrsg.). Wege des Mythos in der Moderne. München 1987.

Brandt, Marten. Gesellschaftsthematik und ihre Darstellung im Nibelungenlied und seinen hochmittelalterlichen Adaptionen. Frankfurt a.M. 1997.

Braun, Christina von. Virtuelle Triebe – der Einfluss der neuen Medien auf die „natürliche Ordnung der Geschlechter“. Aus: Baumann, Heidrun (Hrsg.). „Frauen-Bilder“ in den Medien. Zur Rezeption von Geschlechterdifferenzen. Münster 2000.

Braun, Christina von. Stephan, Inge (Hrsg.). Gender Studies. Eine Einführung. Stuttgart, Weimar 2000.

Braun, Christina von. Versuch über den Schwindel. Religion, Schrift, Bild, Geschlecht. Zürich 2001.

Braun, Christina von. Stephan, Inge (Hrsg.). Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien. Böhlau 2005.

Braun, Friedericke. Pasero, Ursula (Hrsg.). Kommunikation von Geschlecht. Pfaffenweiler 1997.

Bruns, Karin. Kinomythen 1920–1945: die Filmentwürfe von Thea von Harbou. Stuttgart, Weimar 1995.

Bührmann, Andrea, Dorothea. Die Normalisierung der Geschlechter in Geschlechterdispositiven. Aus: Bublitz, Hannelore. Das Geschlecht der Moderne. Frankfurt a.M., New York 1998. S. 71–94.

Bumke, Joachim. Höfische Körper – Höfische Kultur. Aus: Heinze, Joachim (Hrsg.). Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt a.M., Leipzig 1994. S. 67–102.

Bumke, Joachim. Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. 2 Bde. München 1986.

Burkart, Günter. Hahn, Kornelia (Hrsg.). Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Opladen 1996.

Burkert, Walter. Mythos und Mythologie. Aus: Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt, Bd. 1: Die Welt der Antike. 1200 v. Chr.–600 n. Chr. Berlin 1981. S. 11–35.

Buschinger, Danielle. Spiwak, Wolfgang. La Chanson des Nibelungen hier et aujourd'hui. Wodan Vol. 7 1991.

Butler, Judith. Das Unbehagen der Geschlechter. Frankfurt a.M. 1991. (orig. Gender Trouble. New York 1990)

Butler, Judith. Für ein sorgfältiges Lesen. Aus: Benhabib, Seyla. Butler, Judith. Cornell, Drucilla. Fraser, Nancy: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt a.M. 1993. S. 122–132.

Butler, Judith. Kontingente Grundlagen: Der Feminismus und die Fragen der „Postmoderne“. Aus: Benhabib, Seyla. Butler, Judith. Cornell, Drucilla. Fraser, Nancy: Der Streit um Differenz. Feminismus und Postmoderne in der Gegenwart. Frankfurt a.M. 1993b. S. 31–58.

Butler, Judith. Ort der politischen Neuverhandlungen. Der Feminismus braucht „die Frauen“, aber er muss nicht wissen, „wer“ sie sind. Aus: Frankfurter Rundschau 27.7.1993c.

Butler, Judith. Körper von Gewicht. Die diskursiven Grenzen des Geschlechts. Berlin 1995. (orig. Bodies that Matter. London. New York 1993)

Butler, Judith. *Excitable Speech. A Politics of the Performative*. New York. London 1997.

Butler, Judith. *Performative Acts and Gender Constitution. An Essay in Phenomenology and Feminist Theory*. Aus: Conboy, Katie. Medina, Nadia. Stanbury, Sarah (Editors). *Writing on the body. Female Embodiment and Feminist Theory*. New York 1997b. S. 401–417.

Butler, Judith. *Lanas ‚Imitation‘: Melodramatische Wiederholung und das Performativ des Geschlechts*. In: Bettinger, Elfi. Ebrecht, Angelika (Hrs.). *Querelles. Jahrbuch für Frauenforschung 2000. Transgressionen: Grenzgängerinnen des moralischen Geschlechts*. Stuttgart, Weimar 2000. S. 29–49.

Butler, Judith. *Das Gewicht des Schwachen. Abweichungen von der Norm: Die Gallionsfigur der Gender-Forschung Judith Butler über Körper und Körper-Kontrolle*. Auszug aus einer Diskussionszusammenfassung in der *Süddeutschen Zeitung* Nr.111. 15. Mai 2001. S. 13.

Classen, Albrecht. *Die labyrinthische Struktur des Nibelungenlieds: Intertextuelle und thematische Überlegungen im Licht moderner Literaturtheorie*. Aus: Buschinger, Danielle. Spiwak, Wolfgang. *La Chanson des Nibelungen hier et aujourd’hui*. Wodan Vol. 7 1991. S. 43–62.

Classen, Albrecht. *The Defeat of the Matriach Brünhild in the Nibelungenlied, with Some Thoughts on Matriarchy as Evincd in Literary Texts*. Aus: Wunderlich, Werner. Müller, Ulrich. „Waz sider da geschah“. *American-German Studies on the Nibelungenlied*. Göppingen 1992. S. 89–110.

Curschmann, Michael. *Nibelungenlied und Nibelungenklage. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozeß der Episierung*. Aus: *Deutsche Literatur im*



Mittelalter. Kontakte und Perspektiven. Hugo Kuhn zum Gedenken. Hrsg. von Christoph Cormeau. Stuttgart 1979. S. 85–119.

Curschmann, Michael. Dichter *alter maere*. Zur Prologstrophe des Nibelungenliedes im Spannungsfeld von mündlicher Erzähltradition und laikaler Schriftkultur. Aus: Grundlagen des Verstehens mittelalterlicher Literatur. Literarische Texte und ihr historischer Erkenntniswert. Hrsg. von Gerhard Hahn und Hedda Ragotzky. Stuttgart 1992. S. 55–71.

Czerwinski, Peter. Der Glanz der Abstraktion. Frühe Formen von Reflexivität im Mittelalter. Exempel einer Geschichte der Wahrnehmung. Frankfurt/New York 1989.

de Boor, Helmut. Friedrich Hebbel. Die Nibelungen. Frankfurt, Berlin 1966.

de Lauretis, Teresa. Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. Bloomington und Indianapolis 1987.

Die Nibelungen – Born bad. Ein deutsches Trauerspiel in drei Abteilungen. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Abendprogramm Spielzeit 1995/1996.

Duden, Barbara. Die Frau ohne Unterleib: Zu Judith Butlers Entkörperung. Ein Zeitdokument. Aus: Feministische Studien 11/1993 Heft 2. S. 24–33.

Ehrismann, Ottfried. Philosophie, Mythologie und Poesie. Hebbels Schellingrezeption in den „Nibelungen“. Aus: Grundmann, Hilmar (Hrsg.). Friedrich Hebbel. Neue Studien zu Werk und Wirkung. Heide 1982. S. 85–102.

Ehrismann, Ottfried. Archaisches und Modernes im Nibelungenlied. Pathos und Abwehr. Aus: Hohenemser Studien, 2002. S. 164–174.

Ehrismann, Ottfried. Nibelungenlied. Epoche – Werk – Wirkung. München 1987 (= Arbeitsbücher zur Literaturgeschichte).

Eickelpasch, Rolf. Mythos und Sozialstruktur. Düsseldorf 1973.

Eisner, Lotte. Die dämonische Leinwand (1955). Frankfurt a.M. 1987.

Elliade, Mircea. Mythen, Träume und Mysterien. Salzburg 1961.

Emrick, W. Poetische Wirklichkeit. Wiesbaden 1979.

Erri, Astrid. Seibl, Klaudia. Gattungen, Formtradition und kulturelles Gedächtnis. Aus: Nünning, Vera. Nünning, Ansgar (Hrsg.). Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar 2004. S. 180–208.

Falk, Walter. Das Nibelungenlied in seiner Epoche. Revisionen eines romantischen Mythos'. Heidelberg 1974.

Fischer-Lichte, Erika. Der dramatische Dialog. Theater zwischen Schriftlichkeit und Mündlichkeit. Aus: Raible, Wolfgang. Symbolische Formen. Medien. Identität. Tübingen 1991. S. 25–54.

Fiske, John. Understanding Popular Culture. London, New York 1998.

Fiske, John. „Kampf im Alltagsleben“. Gespräch zwischen John Fiske und Eggo Müller. Aus: Engelmann, Jan (Hrsg.). Die kleinen Unterschiede. Frankfurt, New York 1999. S. 187–201.

Fiske, John. Frauen in Quizshows. Konsum, Patriarchat und widerständiges Vergnügen. Aus: Engelmann, Jan (Hrsg.). Die kleinen Unterschiede. Frankfurt, New York 1999. S. 175–186.

Fößel, Amalie. Die Königin im mittelalterlichen Reich. Herrschaftsausübung, Herrschaftsrechte, Handlungsspielräume. Stuttgart 2000.

Foucault, Michel. Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Frankfurt a.M. 1997.

Fourquet, Jean. Un Nieblungenlied féministe: la liet-Fassung. Aus: Buschinger, Danielle. Spiwak, Wolfgang. La Chanson des Nibelungen hier et aujourd'hui. Wodan Vol. 7 1991. S. 71–80.

Frank, Manfred. Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie, Frankfurt a.M. 1982.

Frakes, Jerold C. Brides and Doom. Gender, Property, and Power in Medieval German Women's Epic. Philadelphia 1994 (= Middle Ages Series).

Frakes, Jerold C. Kriemhilt's Three Dreams. Aus: ZfdA 113 (1984). S. 173–187.

Frei Gerlach, Franziska. Schrift und Geschlecht. Feministische Entwürfe und Lektüre von Marlen Haushofer, Ingeborg Bachmann und Anne Duden. Berlin 1998.

Fröhlich, Romy (Hrsg.). Der andere Blick. Aktuelles zur Massenkommunikation aus weiblicher Sicht. Bochum 1992.

Fromm, Hans. Der oder die Dichter des Nibelungenliedes. Aus: Colloquio italo-germanico sul tema: I Nibelunghi, Rom 1974 (= Accademia nazionale dei lincei. Atti dei Convegni Lincei 1). S. 63–74.

Fromm, Hans. Das Nibelungenlied und seine literarische Umwelt. Aus: Pöchlarn Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1990. S. 3–19.

Frühwald, Wolfgang. Wandlungen eines Nationalmythos. Der Weg der Nibelungen ins 19. Jahrhundert. Aus: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.). Wege des Mythos in der Moderne. München 1987. S. 17–40.

Gallé, Volker. Die Festspielidee und die Nibelungen. Aus: Nibelungen-Festspiele Worms 2002. Worms 2002.

Gallé, Volker, u.a. Die Nibelungen in der Moderne. Worms 2004.

Gephardt, Irmgard. Der Zorn der Nibelungen. Rivalität und Rache im Nibelungenlied. Köln 2005.

Gildemeister, Regine. Wetterer, Angelika. Wie Geschlechter gemacht werden. Die soziale Konstruktion der Zweigeschlechtlichkeit und ihrer Reifizierung in der Frauenforschung. Aus: Knapp, Gudrun-Axeli. Wetterer, Angela (Hrsg.). TraditionenBrüche. Entwicklungen feministischer Theorie. Freiburg 1992. S. 201–253.

Glaser, Horst Albert. Ein deutsches Trauerspiel: Friedrich Hebbels *Nibelungen*. Aus: Heinzle, Joachim. Waldschmidt, Anneliese (Hrsg.). Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1991. S. 333–350.

Glaser, Horst Albert. Das Totenschiff und die Lust am Untergang: Friedrich Hebbels *Nibelungen*. Aus: Heinzle, Joachim. Klein, Klaus. Obhof, Ute. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003. S. 445–459.

Glunk, Fritz R. Das Nibelungenlied. München 2002.

Göhler, Peter. Das Nibelungenlied. Erzählweise, Figuren, Weltanschauung, literaturgeschichtliches Umfeld. Berlin 1989.

Göhler, Peter. Bemerkungen zur Überlieferung des Nibelungenliedes. Aus: Die Rezeption des Nibelungenliedes. 3. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Hrsg. von Klaus Zatloukal. Wien 1995 (= Philologica Germanica; 16). S. 67–79.

Goetsch, Paul. Der Übergang von Mündlichkeit zu Schriftlichkeit. Die kulturkritischen und ideologischen Implikationen der Theorien von McLuhan, Goody und Ong. Aus: Raible, Wolfgang. Symbolische Formen. Medien. Identität. Tübingen 1991. S. 79–95.

Goetz, Hans-Werner. Frauen im frühen Mittelalter. Frauenbild und Frauenleben im Frankenreich. Weimar, Köln, Wien 1995.

Greenfield, John. Das Nibelungenlied. Actas do Simpósio Internacional 27 de Outubro de 2000. Porto 2001.

Greenfield, John. Frau, Tod und Trauer im *Nibelungenlied*: Überlegungen zu Kriemhilt. Aus: Greenfield, John. Das Nibelungenlied. Actas do Simpósio Internacional 27 de Outubro de 2000. Porto 2001. S. 95–114.

Grenzler, Thomas. Erotisierte Politik – Politisierte Erotik? Die politisch-ständische Begründung der Ehe-Minne in Wolframs „Willehalm“, im „Nibelungenlied“ und in der „Kudrun“. Göppingen 1992.

Grosse, Siegfried. Kommentar. Aus: Das Nibelungenlied. Nach dem Text von Karl Bartsch und Helmut de Boor ins Neuhochdeutsche übersetzt und kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart 2002. S. 719–935.

Grossberg, Lawrence. Was sind Cultural Studies? Aus: Hörning, Karl H. Winter, Rainer. Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a.M. 1999. S. 42–83.

Günther, Andrea. Literatur und Kultur als Geschlechtspolitik: feministisch-literaturwissenschaftliche Begriffswelten und ihre Denk(t)räume. Königstein/Taunus 1997.

Günthner, Susanne. Zur kommunikativen Konstruktion von Geschlechterdifferenz im Gespräch. Aus: Braun, Friedericke. Pasero, Ursula (Hrsg.). Kommunikation von Geschlecht. Pfaffenweiler 1997. S. 122–146.

Gutenberg, Andrea. Handlung, Plot und Plotmuster. Aus: Nünning, Vera. Nünning, Ansgar (Hrsg.). Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar 2004. S. 98–121.

Gymnich, Marion. Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung. Aus: Nünning, Vera. Nünning, Ansgar (Hrsg.). Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar 2004. S. 122–141.

Haferland, Harald. Der auswendige Vortrag. Überlegungen zur Mündlichkeit des ‚Nibelungenliedes‘. Aus: Situationen des Erzählens. Aspekte narrativer Praxis im Mittelalter. Hrsg. von Ludger Lieb und Stephan Müller. Berlin/New York 2002 (= Quellen und Forschungen zur Literatur-und Kulturgeschichte; 20(254)). S. 245–282.

Hagemann-White, Carol. Die Konstrukteure des Geschlechts auf frischer Tat ertappen? Methodische Konsequenzen einer theoretischen Einsicht. Aus: Feministische Studien 11/1993 Heft 2. S. 68–78.

Hall, Stuart. Identity in Question. Aus: Modernity and its Futures. Hall, Stuart. Hell, David. Mc Grew Tony. (Ed.) Cambridge 1992. S. 274–317.

Hall, Stuart. The centrality of culture: notes on the cultural revolutions of our time. Aus: Thompson, Kenneth. (Ed.). Media and Cultural Regulation. London, Thousand Oaks, New Delhi 1997. S. 207–236.

Hall, Stuart. The work of Representation. Aus: Hall, Stuart (Ed.). Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. London, Thousand Oaks, New Delhi 1997. S. 13–65.

Hall, Stuart. The Spectacle of the „Other“. Aus: Hall, Stuart (Ed.). Representation. Cultural Representation and Signifying Practices. London, Thousand Oaks, New Delhi 1997. S. 223–279.

Hall, Stuart. Die zwei Paradigmen der Cultural Studies. Aus: Hörning, Karl H.; Winter, Rainer. Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a. M. 1999. S. 13–42.

Hall, Stuart. Ethnizität: Identität und Differenz. Aus: Engelmann, Jan (Hrsg.). Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies-Reader. Frankfurt, New York 1999. S. 83–98.

Hansen, Hilde E. „Das ist Hartnäckigkeit in einer verwerflichen Sache; sie selbst nennen es Treue“. Literatursoziologische Untersuchung zum Nibelungenlied. Frankfurt a. M. 1990.

Hartwich, Wolf-Daniel. Deutsche Mythologie. Die Erfindung einer nationalen Kunstreligion. Berlin 2000.

Haug, Walter. Montage und Individualität im Nibelungenlied. Aus: Haug, Walter. Strukturen als Schlüssel zur Welt. Kleine Schriften zur Erzählliteratur des Mittelalters. Tübingen 1989. S. 326–338.

Haug, Walter. Die Verwandlungen der Körpers zwischen ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘. Aus: Müller, Jan-Dirk (Hrsg.). ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Germanistische Symposien, Berichtsbände 17, Stuttgart, Weimar 1996. S. 190–204.

Heinrichs, Anne. Brynhild als Typ der präpatriarchalen Frau. Aus: Arbeiten zur Skandinavistik. 6. Arbeitstagung der Skandinavisten des deutschen Sprachgebietes 26.9.–1.10.1983. Texte und Untersuchungen zur Germanistik und Skandinavistik Bd. 11, Heinrich Beck (Hrsg.), Frankfurt a.M., Bern und New York 1985. S. 45–66.

Heintz, Bettina (Hrsg.). Geschlechtersoziologie. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Sonderheft 41/2001.

Heintz, Bettina. Geschlecht als (Un-)Ordnungsprinzip. Entwicklungen und Perspektiven der Geschlechtersoziologie. Aus: Heintz, Bettina (Hrsg.). Geschlechtersoziologie. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Sonderheft 41/2001. S. 9–29.

Heinzle, Joachim. Waltschmidt, Anneliese (Hrsg.). Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1991.

Heinzle, Joachim (Hrsg.). Modernes Mittelalter. Neue Bilder einer populären Epoche. Frankfurt a.M., Leipzig 1994. S. 67–102.

Heinzle, Joachim. Das Nibelungenlied. Frankfurt am Main 1996.



Heinzle, Joachim. Klein, Klaus. Obhof, Ute. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003.

Heinzle, Joachim. Die Nibelungensage als europäische Heldensage. Aus: Heinzle Joachim, Klein Klaus, Obhof Ute. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003. S. 3–29.

Heinzle, Joachim. Die Handschriften des Nibelungeliedes und die Entwicklung des Textes. Aus: Heinzle, Joachim. Klein, Klaus. Obhof, Ute. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003. S. 191–213.

Heinzle, Joachim. Die Nibelungen – Lied und Sage. Darmstadt 2005.

Heller, Heinz-B. ‚Man stellt Denkmäler nicht auf den flachen Asphalt‘ Fritz Langs *Nibelungen*-Film. Aus: Heinzle, Joachim. Waldschmidt, Anneliese (Hrsg.). Die Nibelungen. Ein deutscher Wahn, ein deutscher Alptraum. Studien und Dokumente zur Rezeption des Nibelungenstoffes im 19. und 20. Jahrhundert. Frankfurt a.M. 1991. S. 351–370.

Heller, Heinz-B. „...nur dann überzeugen und eindringlich, wenn es sich mit dem Wesen der Zeit deckt ...“. Fritz Langs *Nibelungen*-Film als „Zeitbild“. Aus Heinzle, Joachim. Klein, Klaus. Obhof, Ute. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003. S. 497–511.

Henkel, Nikolaus. Die Nibelungenklage und die C-Bearbeitung des Nibelungenliedes. Aus: Heinzle, Joachim. Klein, Klaus. Obhof, Ute. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003. S. 113–133.

Hennig, Ursula. Herr und Mann. Zur Ständegliederung im Nibelungenlied. Aus: HohenemserStudien (1981). S. 175–185.

Hennig, Ursula. Hinterlistige Einladungen in Geschichte und Heldensage. Aus: *Nibelungenlied und Klage*. Sage und Geschichte, Struktur und Gattung. Passauer Nibelungengespräche 1985. Hrsg. von Fritz Peter Knapp. Heidelberg 1987. S. 61–77.

Hirschauer, Stefan. Dekonstruktion und Rekonstruktion. Plädoyer für die Erforschung des Bekannten. Aus: *Feministische Studien* 11/1993 Heft 2. S. 55–67.

Hof, Renate. Die Entwicklung der *Gender Studies*. Aus: Bußmann, Hadmuod. Hof, Renate (Hrsg.). *Genus*. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995. S. 3–33.

Hof, Renate. Die Grammatik der Geschlechter. Gender als Analysekategorie der Literaturwissenschaft. Frankfurt a.M. und New York 1995.

Hörning, Karl H. Winter, Rainer. Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a.M. 1999. S. 7–12.

Hübner, Kurt. Mythische und wissenschaftliche Denkform. Aus: Poser, Hans (Hrsg.). *Philosophie und Mythos*. Ein Kolloquium. Berlin 1979.

Hübner, Kurt. Die moderne Mythos-Forschung – eine noch nicht erkannte Revolution. Aus: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.). *Wege des Mythos in der Moderne*. München 1987. S. 238–259.

Jurga Martin. Texte als mehrdeutige Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies. Hepp, Andreas. Winter, Rainer. *Kultur-Medien-Macht*. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen 1997. S. 127–142.

Jönson, Maren. „Ob ich ein ritter waere“ – Genderentwürfe und genderrelatierte Erzählstrategien im Nibelungenlied. Uppsala 2001.

Kanzog, Klaus. Der Weg der Nibelungen ins Kino. Fritz Langs Film-Alternative zu Hebbel und Wagner. Aus: Borchmeyer, Dieter (Hrsg.). Wege des Mythos in der Moderne. München 1987. S. 202–223.

Kasten, Ingrid. Hässliche Frauenfiguren in der Literatur des Mittelalters. Aus: Lundt, Bea. Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten. München 1991. S. 255–276.

Kilian, Eveline. Zeitdarstellung. Aus: Nünning, Vera. Nünning, Ansgar (Hrsg.). Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar 2004. S. 72–97.

Kittler, Friedrich. Optische Medien. Berlin 2002.

Kleesiek, Arndt. ‚Siegfrieds Edelsitz‘ – Der Nibelungen-Mythos und die ‚Siegfriedstadt‘ Xanten im Nationalsozialismus. Münster 1998.

Knapp, Gudrun-Axeli. Zur Debatte um einen Bedeutungsverlust der Kategorie „Geschlecht“. Aus: Heintz, Bettina (Hrsg.). Geschlechtersoziologie. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Sonderheft 41/2001. S. 53–73.

Knapp, Gudrun-Axeli. Konstruktion und Dekonstruktion von Geschlecht. Aus: Becker-Schmidt, Regina. Knapp, Gudrun-Axeli. Feministische Theorien. Zur Einführung. Hamburg 2000. S. 63–102.

Kotthoff, Helga. Kommunikative Stile, Asymetrie und „Doing Gender“. Fallstudien zur Inszenierung von Expert(inn)entum in Gesprächen. Aus: Feministische Studien 11/1993 Heft 2. S. 79–95.

Kuppers, Petra. Körperlichkeit und Geschlechterbilder: Zwischen Bedeutung und Präsenz. <http://www.sexchangesex.ch/bibliothek/d/thema/kuppers.html>. Stand 2004.

Lacan, Jacques. Die vier Grundbegriffe der Psychoanalyse. Das Seminar 11. 1996.

Landweer, Hilge. Kritik und Verteidigung der Kategorie Geschlecht. Wahrnehmungs- und symboltheoretische Überlegungen zur sex/gender-Unterscheidung. Aus: Feministische Studien 11/1993 Heft 2. S. 34–43.

Laquer, Thomas. Auf den Leib geschrieben. Zur Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud. Frankfurt a.M. 1992.

Lenz, Karl. Romantische Liebe. Ende eines Beziehungsideals. Aus: Burkart, Günter. Hahn, Kornelia (Hrsg.). Liebe am Ende des 20. Jahrhunderts. Opladen 1996. S. 65–84.

Liebertz-Grün, Ursula. Frau und Herrscherin. Zur Sozialisation deutscher Adelige (1150–1450). Aus: Lundt, Bea. Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten. München 1991. S. 165–187.

Lienert, Elisabeth. Perspektiven des Deutung des *Nibelungenliedes*. Aus: Heinze Joachim, Klein Klaus, Obhof Ute. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003. S. 91–113.

Lienert, Elisabeth. Der Körper des Kriegers. Erzählen von Helden in der Nibelungenklage. ZfdA 130 (2001), S. 127–142.

Lindemann, Gesa. Wider die Verdrängung des Leibes aus der Geschlechterkonstruktion. Aus: Feministische Studien 11/1993 Heft 2. S. 44–54.

Lorey, Isabell. Der Körper als Text und das aktuelle Selbst: Butler und Foucault. Aus: Feministische Studien 11/1993 Heft 2. S. 10–23.

Lösel-Wieland-Engelmann, Berta. Die wichtigsten Verdachtsmomente für eine weibliche Verfasserschaft des Nibelungenliedes. Aus: Pusch, Luise F. Feminismus – Inspektion einer Herrenkultur. Frankfurt a.M. 1983. S. 149–170.

Lundt, Bea. Auf der Suche nach der Frau im Mittelalter. Fragen, Quellen, Antworten. München 1991. S. 165–187.

Keiner, Reinhold. Thea von Harbou und der deutsche Film bis 1933. Hildesheim, Zürich 1991.

Kost, Jürgen. Ein deutscher Mythos als Trauerspiel – Friedrich Hebbels *Nibelungen*. Aus: Gallé, Volker, u.a. Die Nibelungen in der Moderne. Worms 2004.

Kracauer, Siegfried. Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films (1946). Frankfurt a.M. 1984.

Kreis, Rudolf. Wer schrieb das Nibelungenlied? Ein Täterprofil. Würzburg 2002.

Krotz, Friedrich. Gesellschaftliches Subjekt und kommunikative Identität: Zum Menschenbild der Cultural Studies. Aus: Hepp, Andreas. Winter, Rainer. Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen 1997. S. 117–126.

Mackensen, Lutz. Die Nibelungen. Sage, Geschichte, ihr Lied und sein Dichter. Stuttgart 1984.

Maibohm, Ludwig. Fritz Lang und seine Filme. München 1990.

Maihofer, Andrea. Geschlecht als Existenzweise. Einige kritische Anmerkungen zu aktuellen Versuchen zu einem neuen Verständnis von „Geschlecht“. Aus: Institut für Sozialforschung (Hrsg.). Geschlechtsverhältnisse und Politik. Frankfurt a.M. 1994. S.168–187.

Martin, Erwin. Die Nibelungen zwischen Hebbel und Rinke. Aus: Website Nibelungenliedgesellschaft. [www.nibelungenlied-gesellschaft.de](http://www.nibelungenlied-gesellschaft.de). Stand 2003.

McLuhan, Marshall. Die Magischen Kanäle. Understanding Media. Düsseldorf, Wien 1968.

Mertens, Volker. Inszenierte Mündlichkeit und szenisches Erzählen. Überlegungen zu einer performativen Poetik des Nibelungenliedes. Aus: Les Nibelungen. Actes du Colloque [...] Amiens (12 et 13 Janvier 2001). Hrsg. von Danielle Buschinger und Jean Francois Candoni. Amiens 2001. S. 85–110.

Müller, Jan-Dirk (Hrsg.). ‚Aufführung‘ und ‚Schrift‘ in Mittelalter und Früher Neuzeit. Germanistische Symposien, Berichtsbände 17, Stuttgart, Weimar 1996.

Müller, Jan-Dirk. Spielregeln für den Untergang. Die Welt des Nibelungenliedes. Tübingen 1998.

Müller, Jan-Dirk. Wenzel, Horst (Hrsg.) Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent. Stuttgart, Leipzig 1999.

Müller, Jan-Dirk. Das Nibelungenlied. Berlin 2002.

Müller, Norbert. Die Nibelungendichter Hebbel und Wagner. Der Tragiker und seine „Nibelungen“ im Widerstreit mit dem Musikdramatiker und dessen „Ring“. Essen 1991.

Müller, Ulrich. Die Nibelungen: Literatur, Musik und Film im 19. und 20. Jahrhundert. Ein Überblick. Aus: Heinzle Joachim, Klein Klaus, Obhof Ute. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003. S. 407–445.

Mulvey, Laura. Visual and Other Pleasures. Bloomington/Indianapolis 1998.

Münkler, Herfried. Odysseus und Cassandra. Frankfurt a.M. 1990.

Nolte, Ann-Katrin. Spiegelungen der Kriemhildfigur in der Rezeption des Nibelungenliedes. Figurenentwürfe und Gender-Diskurse in der *Klage*, der *Kudrun* und den *Rosengärten* mit einem Ausblick auf ausgewählte Rezeptionsbeispiele des 18., 19. und 20. Jahrhunderts. Münster 2004.

Nünning, Vera. Nünning, Ansgar (Hrsg.). Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar 2004.

Pafenberg, Stephanie B. The Spindle and the Sword: Gender, Sex, and Heroism in the Nibelungenlied and the Kudrun. Aus: The Germanic Review 70, Nr.3, S. 106–115.

Pasero, Ursula. Kommunikation von Geschlecht – stereotype Wirkungen: Zur sozialen Semantik von Geschlecht und Geld. Aus: Braun, Friedericke. Pasero, Ursula (Hrsg.). Kommunikation von Geschlecht. Pfaffenweiler 1997. S. 242–260.

Pöchlerner Heldenliedgespräch. Das Nibelungenlied und der mittlere Donauraum. Hrsg. von Klaus Zatloukal, Wien 1990 (= Philologica Germanica; 12).

Pusch, Luise F. Feminismus – Inspektion einer Herrenkultur. Frankfurt a.M. 1983.

Raible, Wolfgang. Symbolische Formen. Medien. Identität. Tübingen 1991.

Reichert, Hermann. *Nibelungenlied und Nibelungensage*. Wien 2001.

Rocher, Daniel. *kemenâte – Frauengesellschaft und Frauenrolle im Nibelungenlied*. Buschinger, Danielle. Spiwak, Wolfgang. *La Chanson des Nibelungen hier et aujourd'hui*. Wodan Vol. 7 1991. S. 137–144.

Rödig, Andrea. *Ding an sich und Erscheinung. Einige Bemerkungen zur theoretischen Dekonstruktion von Geschlecht*. Aus: *Feministische Studien* 12/1994 Heft 2. S. 91–99.

Rödig, Andrea. *Gendertrouble. Vor dem Christopher Street Day. Was macht Judith Butlers Theorie der Geschlechteridentität so attraktiv?* Aus: *Der Freitag*. 20. Juni 1997.

Rosenkranz-Kaiser, Jutta. *Feminismus und Mythos. Tendenzen in Literatur und Theorie der 80er Jahre*. Münster 1995.

Sattel, Sabine B. *Das Nibelungenlied in der wissenschaftlichen Literatur zwischen 1945 und 1985. Ein Beitrag zur Geschichte der Nibelungenforschung*. Frankfurt a. M. 2001.

Schausten, Monika. *Der Körper des Helden und das „Leben“ der Königin: Geschlechter- und Machtkonstellationen im „Nibelungenlied“*. Aus: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 118, Heft 1, 1999. S. 27–49.

Schmidt-Wiegand, Ruth. *Kriemhilds Rache. Zu Funktion und Wertung des Rechts im Nibelungenlied*. Aus: *Tradition als historische Kraft. Interdisziplinäre Forschungen zur Geschichte des früheren Mittelalters*. Unter Mitwirkung von Manfred Balzer hrsg. von Norbert Kamp und Joachim Wollasch. Berlin, New York 1982. S. 372–387.



Schnell, Rüdiger (Hrsg.). Text und Geschlecht. Frankfurt a.M. 1997.

Schnell, Rüdiger. Einleitung. Aus: Schnell, Rüdiger (Hrsg.). Text und Geschlecht. Frankfurt a.M. 1997. S. 9–46.

Schnell, Rüdiger. Frauendiskurs, Männerdiskurs, Ehediskurs. Frankfurt a.M. 1998.

Schofer, Simone. Tanz der Geschlechter. Unveröffentlichte Magisterarbeit. Berlin 2001.

Seifert, Ruth. Machtvolle Blicke. Genderkonstruktion und Film. Aus: Achs, Gitta Mühlen. Schorb, Bernd (Hrsg.). Geschlecht und Medien. München 1995. S. 39–57.

Seitter, Walter. Versprechen, versagen. Frauenmacht und Frauenästhetik in der Kriemhild-Diskussion des 13. Jahrhunderts. Berlin 1990.

Siegfried, Kriemhild, Hagen und Co. Ein deutsches Heldenlied von Liebe, Tod und Untergang. Aus: P.M.History. München 4. Januar 2002 Ausgabe 6/2001.

Spiwowok, Wolfgang. Das *Nibelungenlied* – eine Kriemhilden-Tragödie? Aus: Buschinger, Danielle. Spiwak, Wolfgang. La Chanson des Nibelungen hier et aujourd’hui. Wodan Vol. 7 1991. S. 159–176.

Stechmeister, Gabriele. Politisch-administrative Frauen- und Männerpolitik in Großstädten. Ungleiche Bedingungen – gleiche Ergebnisse? Bielefeld 1999.

Stephan, Inge. „Forschungsschwerpunkte“. Auf der Website des Germanistischen Institutes der Humboldt-Universität Berlin. Stand 2003.

Stephan, Inge. *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts.* Köln 1997.

Stephan, Inge. *Gender, Geschlecht und Theorie.* Aus: Braun, Christina von. Stephan, Inge (Hrsg.). *Gender Studies. Eine Einführung.* Stuttgart, Weimar 2000.

Stephan, Inge. *Medea. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur.* Köln 2006.

Storch, Wolfgang. *Das Buch der Nibelungen. Eine repräsentative Sammlung vom mittelalterlichen Nibelungenlied bis zu Bertolt Brecht.* München 1988.

Shulamith, Shakar. *Die Frau im Mittelalter.* Königstein/Taunus 1981.

Tennant, Elaine C. *Prescriptions and Performatives in Imagined Cultures Gender Dynamics in „Nibelungenlied“ Adventure 11“.* Aus: Müller, Jan-Dirk. Wenzel, Horst (Hrsg.). *Mittelalter. Neue Wege durch einen alten Kontinent.* Stuttgart, Leipzig 1999. S. 273–316.

Theater Bochum. *Siegfrieds Tod und Kriemhilds Rache. „Die Nibelungen“ und andere Dramen von Friedrich Hebbel auf der Bochumer Bühne.* Bochum 1987.

Töteberg, Michael. *Die Nibelungen.* Aus: Metzler Film Lexikon. Stuttgart, Weimar 1995. S. 106.

Tyrell, Hartmut. *Romantische Liebe. Überlegungen zu ihrer quantitativen Bestimmtheit.* Aus: Baecker, Dirk (Hrsg.). *Liebe als Passion.* Frankfurt a. M. 1987. S. 570–599.

Wagner, Beate. *Der Mythologische Diskurs über die Frauen oder: Wie Athen zu seinem Namen kam,* in: Opitz, Claudia (Hrsg.): *Weiblichkeit oder Feminismus?*

Beiträge zur Interdisziplinären Frauentagung Konstanz 1983, Weingarten 1984. S. 162.

Weinbach, Christine. Stichweh, Rudolf. Die Geschlechterdifferenz in der funktional differenzierten Gesellschaft. Aus: Heintz, Bettina (Hrsg.). Geschlechtersoziologie. Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie Sonderheft 41/2001. S. 30–52.

Weigel, Sigrid. Die Stimme der Medusa. Reinbeck 1989.

Weigel, Sigrid. Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur. Reinbeck 1990.

Wenzel, Horst. *Ze hove und ze holze*. Zur Darstellung und Deutung des Unhöfischen in der höfischen Epik und im Nibelungenlied. Aus: Höfische Literatur – Hofgesellschaft – Höfische Lebensformen um 1200 [...]. Hrsg. von Gert Kaiser und Jan-Dirk Müller. Düsseldorf 1986 (= *Studia humaniora*; 6). S. 277–300.

Wenzel, Horst. Szene und Gebärde. Zur visuellen Imagination im Nibelungenlied. Aus: *ZfdPh* 111 (1992). S. 321–343.

Wenzel, Horst. Hören und Sehen, Schrift und Bild. Kultur und Gedächtnis im Mittelalter. München 1995.

Wolf, Alois. Literarische Verflechtungen und literarische Ansprüche des Nibelungenliedes. Aus: Heinzle, Joachim. Klein, Klaus. Obhof, Ute. Die Nibelungen. Sage – Epos – Mythos. Wiesbaden 2003. S. 135–159.

Wunderlich, Werner. Müller, Ulrich. „Waz sider da geschah“. American-German Studies on the Nibelungenlied. Göppingen 1992.

Würzbach, Natascha. Raumdarstellung. Aus: Nünning, Vera. Nünning, Ansgar (Hrsg.). Erzähltextanalyse und Gender Studies. Stuttgart, Weimar 2004. S. 49–71.

Zatloukal, Klaus. 3. Pöchlarn Heldenliedgespräch. Die Rezeption des Nibelungenliedes. Wien 1995.

## **Medienspiegel**

### **Medienspiegel 2002**

Moritz Rinke „Die Nibelungen“. Inszenierung: Dieter Wedel

Frankfurter Allgemeine Zeitung	26.08.02
Die Weltwoche	22.08.02
Gala	22.08.02
Bunte	21.08.02
Mitteldeutsche Zeitung Halle/Saale	20.08.02
Neues Deutschland Berlin	20.08.02
Berliner Tagesspiegel	19.08.02
BILD	19.08.02
Berliner Zeitung	19.08.02
Abendzeitung München	19.08.02
Leipziger Volkszeitung	19.08.02
Nordwest Zeitung Oldenburg	19.08.02
Südwestpresse	19.08.02
Mannheimer Morgen	19.08.02
WAZ	19.08.02
Badische Zeitung	19.08.02
Hannoversche Allgemeine Zeitung	19.08.02
Süddeutsche Zeitung	19.08.02
Frankfurter Allgemeine Zeitung	19.08.02
Frankfurter Rundschau	19.08.02
Die Welt	19.08.02
Saarbrücker Zeitung	19.08.02
Neue Zürcher Zeitung	19.08.02
Rheinzeitung	19.08.02
Münchner Merkur	19.08.02
Stuttgarter Zeitung	19.08.02
Augsburger Allgemeine	19.08.02
Allgemeine Zeitung Mainz	19.08.02
Nürnberger Nachrichten	19.08.02

Financial Times	19.08.02
Westfälische Rundschau	19.08.02
Die Rheinpfalz	19.08.02
Wormser Zeitung	19.08.02
ddp	18.08.02
Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung	18.08.02
Hamburger Abendblatt	17.08.02
Frankfurter Rundschau	17.08.02
Rhein-Zeitung	17.08.02
Süddeutsche Zeitung	17.08.02
Handelsblatt	16.08.02
Financial Times	16.08.02
Süddeutsche Zeitung	16.08.02
Neue Presse	16.08.02
Abendzeitung	16.08.02
Hörzu	16.08.02
Märkische Oderzeitung Spree Journal	15.08.02
Westfalenblatt/Westfälisches Volksblatt	15.08.02
Gala	15.08.02
Saarbrücker Zeitung	14.08.02
Cellesche Zeitung	14.08.02
Der Tagesspiegel	14.08.02
Die Welt	13.08.02
Wilhelmshavener Zeitung	13.08.02
Der Spiegel	12.08.02
General-Anzeiger Bonn	12.08.02
Berliner Zeitung	12.08.02
Focus	12.08.02
Lübecker Nachrichten	11.08.02
Welt am Sonntag	11.08.02
Braunschweiger Zeitung	10.08.02
Frankfurter Neue Presse	10.08.02

Thüringische Landeszeitung	10.08.02
Leipziger Volkspresse	10.08.02
Wiesbadener Tagblatt	10.08.02
Westfälische Nachrichten	08.08.02
Stern	08.08.02
Cellesche Zeitung	07.08.02
Oranienburger Zeitung	07.08.02
Ostsee Zeitung	07.08.02
Fuldaer Zeitung	07.08.02
Weser Kurier	07.08.02
Neue Westfälische Zeitung	03.08.02
Bunte	01.08.02
Theater heute	August 02
Diners Club Magazin	August 02
Marie Claire	August 2002
Bunte	Nr. 28/2001

## **Medienspiegel 2004**

Friedrich Hebbel „Die Nibelungen“. Inszenierung: Karin Beier

Der Tagesspiegel	August 04
Stuttgarter Zeitung	August 04
Neues Deutschland	August 04
Frankfurter Allgemeine Zeitung	August 04
Süddeutsche Zeitung	August 04
Die Welt	August 04
Hannoversche Allgemeine Zeitung	August 04
Abendzeitung München	August 04
Münchner Merkur	August 04
General-Anzeiger Bonn	August 04
Westfälischer Anzeiger	August 04
Westfalen-Blatt	August 04
Neue Presse	August 04
Thüringer Allgemeine	August 04
Sachsen im Netz	August 04
Flensburger Tageblatt	August 04
Schwarzwälder Bote	August 04
Saarbrücker Zeitung	August 04
Badische Zeitung	August 04
Badische Neueste Nachrichten	August 04
Heilbronner Stimme	August 04
Mannheimer Morgen	August 04
Rhein-Neckar-Zeitung	August 04
Rhein-Zeitung	August 04
Allgemeine Zeitung	August 04
Offenbach-Post	August 04
Die Rheinpfalz	August 04
BILD	August 04
Abendzeitung München	August 04
Gala	August 04
Wiesbadener Kurier	August 04



Wetzlarer Neue Zeitung	August 04
Frankfurter Rundschau	August 04
Badische Neueste Nachrichten	August 04
Mannheimer Morgen	August 04
Westfalenblatt	August 04
Allgemeine Zeitung	August 04
Die Rheinpfalz	August 04
Brigitte	August 04
Lufthansa Magazin	August 04
Saarbrücker Zeitung	August 04

## **Abbildungsverzeichnis**

Alle Fotos der Inzenierung von Karin Beier und Dieter Wedel sind urheberrechtlich geschützt und dürfen für die Forschungsarbeit mit der freundlichen Genehmigung von dem Fotografen Rudolf Uhrig verwendet werden.

Abschnitt: Brünhild – Reglementierung weiblicher Stärke

Abbildung 1: Brünhild (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abbildung 2: Gunther hängt am Fahnenmast (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abbildung 3: Brünhild schaut Gunther an (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abbildung 4: Brunhild in dem Flammenkreis (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 5: Die Taufe (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 6: Brünhild (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 7: Gunther ist gefangen (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 8: Brunhild als Modepuppe (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abschnitt: Kriemhild – Wandel der Konzeption von Recht und Rache

Abbildung 1: Kriemhild ist Etzels Braut (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 2: Kriemhild auf dem Podest (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 3: Dietrich krönt sich zum König (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 4: An Siegfrieds Totenbett (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 5: Blutsbrüderschaft (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 6: Hagen schützt Gunther (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 7: Kriemhild an der Quelle (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 8: Mutter Kriemhild (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 9: Kriemhild und Etzel (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 10: Etzel wird wahnsinnig (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abschnitt: Rinkes zeitgenössisches Kriemhildbild

Abbildung 1: Kriemhild und Giselher (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abbildung 2: Kriemhild auf dem Baum (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abbildung 3: Kriemhild und Hagen (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abschnitt: Der Königinnenstreit

Abbildung 1: Kriemhild zeigt den Gürtel (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 2: Die beiden Königinnen geben eine Audienz (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 3 a;b: Auf der Treppe vor dem Dom (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 4: Der Streit der Frauen auf dem Tisch (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abschnitt: Zeitgenössisch: Frauensolidarität

Abbildung 1: Brünhild an Siegfrieds Grab (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 2: Am Eispfad (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abschnitt: Brünhild und Siegfried – Mythische Zusammengehörigkeit

Abbildung 1: Feuerkreis (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abbildung 2: Brünhild und der tote Siegfried (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abschnitt: Liebeskonzepte

Abbildung 1: Siegfrieds Falke (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 2: Kriemhild auf ihrem Stuhl (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 3: Das Politikertreffen (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abschnitt: Zeitgenössisch: Das Hinterfragen heterosexueller Begehrensstrukturen

Abbildung 1: Kriemhild und Siegfried (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 2: Siegfried küsst die Luft (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abbildung 2: Der Kuss von Siegfried und Gisela (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abschnitt: Der Wandel der geschlechterdefinierten Räume

Abbildungen 1-6: Die geschlechtsspezifischen Räume (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abschnitt: Konzepte der Figuren und deren Kommunikation

Abbildung 1: Kriemhild an Siegfrieds Hand (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 2: Kriemhild, Siegfried, Brunhild und Gunther (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 3: Die erste Begegnung (Thea von Harbou/Fritz Lang)

Abbildung 4: Siegfried hält Kriemhilds Hand (Moritz Rinke/Dieter Wedel)

Abschnitt: Kostümbilder und Identität

Abbildung 1–3: Kriemhilds Kostüme (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 4–5: Die Kostüme der Burgunder (Friedrich Hebbel/Karin Beier)

Abbildung 6–7: Kriemhilds Wandel (Thea von Harbou/Fritz Lang)

## **Künstlerische Teams**

### **„Die Nibelungen“ von Friedrich Hebbel inszeniert von Karin Beier –**

#### **Besetzung:**

Siegfried: Martin Lindow/Goetz Schubert; Brunhild, Königin von Isenland: Wiebke Puls; König Gunther: Joachim Król; Hagen Tronje: Manfred Zapatka; Giselher, Bruder des Königs: André Eisermann; Gerenot, Bruder des Königs: Sebastian Hufschmidt; Kriemhild, Schwester des Königs: Maria Schrader; Volker, der Spielmann: Josef Ostendorf; König Etzel: Itzhak Fintzi; Dietrich von Bern: Wolfgang Pregler; Markgraf Rüdiger: Michael Wittenborn; Gudrun, Rüdigers Tochter: Isabella Eva Bartdorff; Werbel, ein Hunne: Andreas Bisowski/Tilo Keiner; Otnit, Etzels und Kriemhilds Kind: Marlon Schneider; Musiker: Lenny Dickson, Frank Köllges, Erwin Schober (Schlagzeug), Dieter Fischer (Posaune), Clementine Gasser (Cello).

### **„Die Nibelungen“ von Moritz Rinke inszeniert von Dieter Wedel – Besetzung:**

Prolog: Mario Adorf; Hagen: Manfred Zapatka; Siegfried: Götz Schubert; Brünhild: Wiebke Puls; Kriemhild: Maria Schrader; Gunther: Wolfgang Pregler; Gernot: Josef Ostendorf; Giselher: André Eisermann; Ute: Susanne Tremper; Ortwin von Metz: Joachim Nimtz; Hunold: Siegfried W. Kernen; Sindold: Christoph Grunert; der Burgwächter: Hans Diehl; Rüdiger von Bechelaren: Michael Hanemann; Hans, der Bote: Andreas Bisowski; Dietlinde: Dominique Volland/Andrea Dewell; Ezel: Hans Diehl; Bayerischer Bewerber/hunnischer Offizier: Peter Schmidt-Pavloff; Dienerin: Andrea Dewell.

### **Thea von Harbou/Fritz Lang „Die Nibelungen“**

Die Nibelungen. 1. Teil: Siegfried (Spielfilm/Hauptfilm)

Literaturverfilmung aus dem Jahre 1923

Deutsche Erstaufführung: 14. Februar 1924

Länge: 3216 m

Land: Deutschland

Regie: Fritz Lang

Drehbuch: Thea von Harbou

Darsteller: Gertrud Arnold als Königin Ute; Erwin Biswanger als Giselher; Hardy von Francois als Dankwart; Bernhard Goetzke als Volker von Alzey; Georg John als Mime, der Schmied/Alberich, der Nibelung; Georg Jurowsky als Der Priester; Theodor Loos als König Gunther; Hans Carl Müller als Gerenot; Hanna Ralph als Brunhild; Frida Richard als Die Runenmagd; Paul Richter als Siegfried; Iris Roberts als Der Edelknabe; Hans Adalbert Schlettow als Hagen Tronje; Margarete Schön als Kriemhild.

Die Nibelungen. 2. Teil: Kriemhilds Rache (Spielfilm/Hauptfilm)

Literaturverfilmung aus dem Jahre 1923

Deutsche Erstaufführung: 26. April 1924

Länge: 3576 m

Land: Deutschland

Regie: Fritz Lang

Drehbuch: Thea von Harbou

Darsteller: Fritz Alberti als Dietrich von Bern; Gertrud Arnold als Königin Ute; Grete Berger als Hunnenweib; Erwin Biswanger als Giselher; Bernhard Goetzke als Volker von Alzey; Hubert Heinrich als Werbel, der Spielmann; Georg John als Blödel, Etzels Bruder; Rudolf Klein-Rogge als König Etzel; Georg August Koch als Hildebrandt; Theodor Loos als König Gunther; Hans Carl Müller als Gerenot; Paul Richter als Siegfried; Rudolf Rittner als Rüdiger von Bechlarn; Hans Adalbert Schlettow als Hagen Tronje; Margarete Schön als Kriemhild.

Produktion: Decla-Bioscop AG, Berlin

Verleih: Transit-Film GmbH